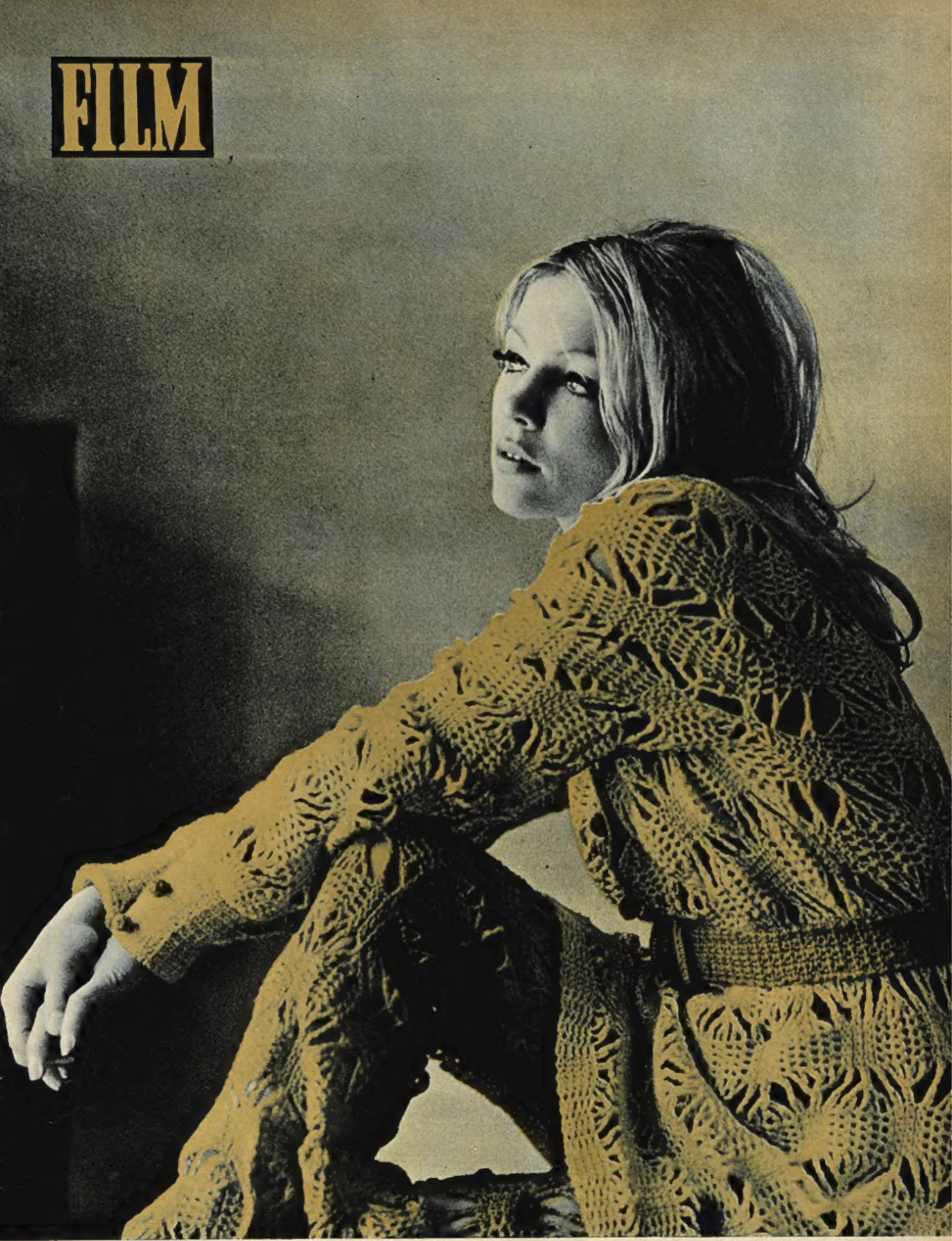
FILM



TRAUDL KULIKOWSKY (NRD)

Fot. G. Linke

• NR 41 (1244) ROK • XXVII • 8 PAŹDZIERNIKA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● 23 września podpisano w Warszawie program współpracy kulturalnej, naukowej i oświatowej między Polską a Szwecją na lata 1972/73 i 1973/74. Przewiduje on m. in. współpracę placówek kulturalnych, związków twórczych, a także wymianę wystaw i zespołów teatralnych. W Szwecji zostaną zorganizowane Dni Kultury Polskiej, a u nas — podobna impreza poświęcona kulturze szwedzkiej.

● W dniach 17 — 19 października odbędzie się w Łodzi III Ogólnopolski Przegląd Filmów Społeczno-Politycznych. W czasie przeglądu zorganizowane zostanie sympozjum, poświęcone filmom o tematyce społeczno - politycznej; uczestniczyć w nim będzie aktyw partyjny, działacze kulturalno-oświatowi, nauczyciele oraz przedstawiciele prasy, radia i telewizji.

● Z kolei w Białymstoku odbędzie się w dniach 17 — 19 października II Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich „Publicystyka 72". Na festiwalu wyświetlone zostaną najciekawsze amatorskie filmy o tematyce społecznej i politycznej, zrealizowane w latach 1971 — 1972. Pierwszy festiwal tego typu — nazwany „Publicystyka 70" — odbył się dwa lata temu; wzięły w nim udział 64 filmy amatorskie.

● „Iluzjon" Filmoteki Polskiej przedstawia w październiku trzy cykle tematyczne. W pierwszym, zatytułowanym „Tradycje i współczesność kinematografii radzieckiej", znalazły się filmy: „Złote wrota" Julii Sołncewej, „Ajbolit 66" Rolana Bykowa, „W mieście S" Josifa Chejfica oraz „Początek" Gleba Panfiłowa. Drugi cykl kontynuuje przegląd filmów z Mieczysławą Ćwiklińską, gdzie można zobaczyć m. in. „Jadzię" Krawicza, „Strachy" Cękalskiego, „Panienkę z poste restante" Nowiny-Przybylskiego i Waszyńskiego oraz „Czy Lucyna to dziewczyna?" Gardana. Wreszcie trzeci cykl prezentuje głośne musicale amerykańskie lat pięćdziesiątych.

kupiliśmy

● *„ZOSTAW ... TO PRZECIEŻ WALC"*. *Francuski film kryminalny. Grupa przestępców próbuje zmusić zwolnionego z więzienia gangstera, by zdradził miejsce, w którym ukryte są zrabowane klejnoty. Wiadomość tę próbuje także zdobyć inspektor policji. W rolach głównych: Jean Yanne, Mireille Darc, Michel Constantin i Bernard Blier. Reżyserował Georges Lautner.*

● *„CZŁOWIEK NA KAŻDY SEZON"*. *Barwny angielski film historyczny, adaptacja znanej w Polsce sztuki Roberta Bolta „Oto głowa zdrajcy". Historia konfliktu wybitnego filozofa angielskiego z XVI wieku, Tomasza Morusa, z królem Henrykiem VIII. W rolach głównych: Paul Scofield, Robert Shaw, Wendy Hiller i Susannah York. Reżyserował Fred Zinnemann. Film odznaczony sześcioma Oscarami.*

Robert Shaw i Paul Scofield w filmie „Człowiek na każdy sezon"

Jerzy Antczak na planie filmu „Noce i dnie"

projekty i realizacje

● Jerzy Antczak realizuje w Seroczynie (powiat Siedlce) zdjęcia plenerowe do filmu **„Noce i dnie"** (KADR)). Reportaż z realizacji zamieścimy w następnym numerze.

● W Krynicy trwają zdjęcia plenerowe do filmu **„Zazdrość i medycyna"** (TOR), według powieści Michała Choromańskiego. Reżyseruje Janusz Majewski, operatorem jest Wiesław Zdort. W rolach głównych występują: Ewa Krzyżewska, Włodzimierz Boruński, Mariusz Dmochowski, Edmund Fetting i Andrzej Łapicki.

Bożena Fedorczyk w filmie „Motyle"

● Zakończono zdjęcia do filmu **„Motyle"** (ILUZJON). Reżyseruje Janusz Nasfeter rozpoczyna niebawem prace nad montażem i udźwiękowieniem.

● Wznowiono prace nad filmem **„W pustyni i w puszczy"** (ILUZJON), według powieści Henryka Sienkiewicza. Ekipa reżysera Władysława Ślesickiego przebywa w Bułgarii, gdzie rozpoczęły się zdjęcia plenerowe.

FILMY TELEWIZYJNE

● Reżyser Andrzej Brzozowski rozpoczął zdjęcia do barwnego, godzinnego filmu **„Pysk"**. Jest to opowieść o dwojgu młodych ludzi, którzy w okresie okupacji przeżywają wielką miłość. Scenariusz napisali: Andrzej Szczygieł i Andrzej Brzozowski, operatorem jest Maciej Kijowski. W rolach głównych występują: Joanna Żółkowska i Andrzej Kierc (zespół X).

● **„Upiór"** to tytuł godzinnego filmu telewizyjnego, opartego na powieści Tadeusza Konwickiego „Zwierzoczlekoupiór". Scenariusz Hanny Probulskiej i Krzysztofa Wojciechowskiego, reżyseruje Krzysztof Wojciechowski, operatorem jest Bogdan Dziworski. Zdjęcia rozpoczęły się w Przemyślu, Krasiczynie i okolicach (SILESIA).

film polski na świecie

● **20 września odbyła się w Pradze uroczysta premiera polskiego filmu „Perła w koronie". W pięć dni później zorganizowano uroczystą premierę tego filmu w Bukareszcie. Na obydwu pokazach obecny był autor filmu, reżyser Kazimierz Kutz oraz odtwórca głównej roli męskiej, Olgierd Łukaszewicz.**

● **28 września odbyła się w Sofii uroczysta premiera filmu „Zabijcie czarną owcę". Na premierę przybył reżyser Jerzy Passendorfer oraz jego syn Tomasz, grający w filmie jedną z ról dziecięcych.**

● **Na I Międzynarodowym Festiwalu w Salonikach (1 — 8 października) pokazujemy „Agenta nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego.**

● **Na VIII Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Buenos Aires (15 — 30 października) zgłosiliśmy filmy: „Laos — Ziemia Czerwona" Andrzeja Brzozowskiego oraz „Podróż" Daniela Szczechury.**

● **W trzeciej dekadzie października odbędzie się w Limie (Peru) Festiwal Filmów Polskich. W programie imprezy znalazły się: „Gra" Jerzego Kawalerowicza, „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Abel, twój brat" Janusza Nasfetera, „Bariera" Jerzego Skolimowskiego, „Wszystko na sprzedaż" Andrzeja Wajdy oraz „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego. Ponadto zostanie wyświetlonych dziesięć filmów krótkometrażowych, m. in. „Syn" Ryszarda Czekały, „Koń" Witolda Giersza, „Klatki" Mirosława Kijowicza i „Fotel" Daniela Szczechury.**

● **W listopadzie odbędą się Dni Filmu Polskiego w Colombo (Cejlon). Pokażemy tam następujące tytuły: „Lalka" Wojciecha Hasa, „Gra" Jerzego Kawalerowicza, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Pasażerka" Andrzeja Munka, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy oraz „Kardiogram" Romana Załuskiego. Program imprezy uzupełni siedem filmów krótkometrażowych.**

tematy dnia

SPÓŁDZIELNIA „NOWY ŚWIAT"

Krystyna Gryczelowska („Wola Rafałowska", „Nazywa się Błażej Rejdak", „Zawsze rodzi się chleb") od lat specjalizuje się w tematyce wiejskiej. Niedawno ukończyła swój kolejny film dokumentalny o współczesnej wsi — „A ten majątek miał hrabia Czarniecki".

— W swych dotychczasowych filmach prezentowała pani zazwyczaj różne sytuacje konfliktowe: wyludnianie się wsi („Wola Rafałowska"), złą pracę punktów skupu („Dziewięćdziesiąt dni w roku"). Najnowszy pani film jest inny: pokazuje wzorowo pracującą spółdzielnię produkcyjną.

— Geneza filmu „A ten majątek miał hrabia Czarniecki" jest dość skomplikowana. Przed kilku miesiącami zaproponowano mi realizację filmu, który ukazywałby nie tylko trudności, ale i sukcesy naszego rolnictwa. W poszukiwaniu odpowiedniego tematu trafiłam do spółdzielni „Nowy świat" w powiecie Pleszew, cieszącej się opinią najlepszej spółdzielni produkcyjnej w województwie poznańskim. Wstępna dokumentacja przekonała mnie, że jest to istotnie placówka warta sportretowania.

Sama historia „Nowego świata" jest dość niezwykła. Członkami spółdzielni są byli robotnicy rolni — fornale, którzy w roku 1945, podczas reformy rolnej, otrzymali ziemię na własność. A że nigdy przedtem nie gospodarowali samodzielnie, więc też nie bardzo dawali sobie radę. W efekcie — w roku 1950 utworzyli spółdzielnię produkcyjną. Gdy po październiku 1956 roku w całym kraju rozpadło się wiele spółdzielni, członkowie „Nowego świata" postanowili się nie rozwiązywać. Dziś spółdzielnia dysponuje 1500 hektarami ziemi — gdy początkowo miała ich jedynie 280.

Chciałam sportretować ludzi, którzy byli członkami spółdzielni od chwili jej powstania; chciałam pokazać to, czego się dorobili: ich mieszkania, budynki gospodarskie, maszyny. Zdaję sobie sprawę, że taka koncepcja ma w sobie coś z filmu reklamowego; że brak sytuacji konfliktowych osłabia dramaturgię całości. Te cechy odróżniają „A ten majątek..." od moich wcześniejszych filmów. Istnieje jednak pewien związek logiczny. Od wielu lat realizuję filmy o tematyce wiejskiej: poznałam kłopoty, z jakimi borykają się mieszkańcy wsi. Nasze rolnictwo indywidualne w niektórych okolicach kraju znalazło się w ślepej uliczce, z której trudno znaleźć wyjście. Ta sytuacja kryzysowa wiąże się z dwoma zjawiskami, pozornie sprzecznymi. Z jednej strony — nasza wieś jest przeludniona: przeciętne gospodarstwo rolne na wschodzie czy południu Polski liczy dziś trzy hektary ziemi; to za mało, by zapewnić rolnikowi należyte dochody. Z drugiej strony — wsi grozi wyludnienie czy raczej — biologiczne starzenie: młodzież wiejska wyjeżdża masowo do miast, na roli pracują coraz częściej ludzie sześćdziesięcioletni.

Szukając w mych dawnych filmach różnych dróg wyjścia z tej trudnej sytuacji, doszłam ostatecznie do wniosku, że w niektórych dzielnicach kraju ratunkiem dla rolnictwa mogłaby być spółdzielczość. Otóż historia „Nowego świata" przekonuje, że spółdzielczość wiejska daje pomyślne rezultaty. Dlatego właśnie zrealizowałam ten film: stanowi on w jakimś sensie zamknięcie całego cyklu moich filmów, poświęconych wsi polskiej.

— Czy to znaczy, że w przyszłości nie wróci pani do tematyki wiejskiej?

— Wolałabym nie mówić o planach na przyszłość. Pracuję nad kilkoma projektami filmów dokumentalnych, ale nie wiem, czy uda mi się je zrealizować. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych przeżywa obecnie trudny okres: plany produkcyjne są dość ograniczone; brak sprzętu, taśmy. W efekcie — nigdy nie wiadomo, w jakich terminach uda nam się urzeczywistnić nasze plany.

Rozmawiał: ski

BIERZ ŻYCIE JAKIE JEST

Frank Perry jest reżyserem niesłychanie wszechstronnym, a przy tym wciąż oryginalnym, dalekim od jakichkolwiek ekranowych standardów. Należy do nielicznych reprezentantów „nowego kina amerykańskiego", opierających się pokusom komercjalizmu. W ciągu dziesięciu lat, które dzielą nas od jego debiutanckiego filmu „Dawid i Liza", próbował sił we wszystkich gatunkach — od metaforycznej przypowieści („Pływak") do westernu („Doc Holliday"); ze zużytych już, zdawałoby się, do cna wątków tworzył niekiedy dzieła nowatorskie.

W swoim najnowszym filmie, opartym na opowiadaniu Joan Didion, powraca do tematu „Dawida i Lizy", ale nadaje utworowi odmienny, pesymistyczny sens. Czy na tę postawę reżysera wpłynęły doświadczenia minionego dziesięciolecia, a zwłaszcza dobre poznanie hollywoodzkiej rzeczywistości, którą Perry wybrał tym razem jako tło dramatu? W „Dawidzie i Lizie" para młodych, chorych psychicznie ludzi, powoli nawiązywała między sobą nić porozumienia, budząc nadzieję odzyskania równowagi, powrotu do życia. Tu para wyalienowanych bohaterów zbliża się ku sobie, odnajdując własne człowieczeństwo w ucieczce od świata, w chorobie, śmierci.

Odmalowując środowisko kalifornijskich filmowców i jego styl życia, Perry stara się odnaleźć owe drobnoustroje, które zatruwają atmosferę, zakłócają równowagę, wywołują stany neurotyczne i dewiacje psychiczne. Reakcje wywołane niepowodzeniami, przegraną, przybierają dziś inne formy niż przed laty. Kiedyś objawiały się w ekstrawagancjach, napadach spleenu, alkoholizmie. Dziś to wszystko jest już nazbyt romantyczne; alternatywa jest znacznie prostsza i bezwzględniejsza: albo akceptuje się nędzę dalszej egzystencji, albo trzeba ze sobą skończyć, z tym, że to drugie ma posmak decyzji bardziej „szlachetnej".

Oto dwoje ludzi, którzy stanęli przed takim właśnie dylematem. Maria, dziewczyna z Nevady, po niezbyt szczęśliwych doświadczeniach miłosnych, zostaje żoną młodego reżysera i ma z nim dziecko, które jednak cierpi na zaburzenia psychiczne i wymaga leczenia w zakładzie. Młoda kobieta czuje się wewnętrznie rozbita, próbuje narkotyków, jest kochanką kolegów męża, a gdy zachodzi w ciążę, poddaje się zabiegowi. Jej kompleksy przybierają formę coraz bardziej chorobliwą, wreszcie trafia do kliniki psychiatrycznej.

Film zaczyna się właśnie od scen w klinice, gdy bohaterka, spacerując po parku, wspomina przeszłość. Wspomnienia pojawiają się na ekranie niby przebłyski świadomości, z trudem kojarząc się ze sobą. Z tych obrazów wyłania się m. in. postać młodego scenarzysty, zboczeńca, który w klinice staje się „bratnią duszą" bohaterki. Ma on jeszcze na tyle siły, by skończyć ze sobą. Po zażyciu w pokoju Marii dużej dozy środków nasennych, przytula się do niej, jak do matki, oczekując śmierci. *„To wielka scena* — pisze recenzent dziennika „La Stampa" — *w której akcent położony został właśnie na owe chwile oczekiwania, niezwykłe w scenach samobójstwa: kobieta, właściwie nieobecna, pieści w roztargnieniu i pociesza słowami, mało sensownymi, ale czułymi, przyjaciela, który pogrąża się w noc".* Krytycy chwalą również sceny, które ukazują narastanie dręczących urazów bohaterki po przerwaniu ciąży. Podkreślają przy tym, że Perry traktuje momenty patologiczne z wielkim taktem; reżyser imponuje także nadzwyczajną umiejętnością przywracania psychologicznego autentyzmu i artystycznej prawdy wątkom melodramatycznym, zużytym i nadużytym na ekranie. Doskonale wykorzystuje przy tym możliwości aktorskie nieznanej dotychczas Tuesday Weld i dobrze nam znanego Anthony Perkinsa.

Po premierze filmu na tegorocznym festiwalu weneckim nie brakło jednak i głosów krytycznych. Zachodnioniemiecki recenzent Wilfried Wiegand („Frankfurter Allgemeine Zeitung") twierdzi, iż film, pokazując brutalność i cynizm amerykańskiego życia, *„zdobywa się na prowokujące twierdzenie, że bohaterka jest właściwie normalna, to znaczy ludzka, gdyż »wariatką« staje się tylko dlatego, że zachowała wiarę w możliwość prawdziwie ludzkiej egzystencji. Wymowa filmu ucierpiała nie tylko przez to, że jest on po brzegi naładowany psychoanalizą (...) Przeszkadza o wiele bardziej to, że bohaterka nie pochodzi z przeciętnych warstw społecznych, lecz wiedzie luksusowe życie aktorki. To, co miało stać się symbolem Ameryki, pozostało sprawą prywatną, wprawdzie godną pożałowania, ale mało interesującą dla publiczności".*

Szalone czyli ludzkie
Tuesday Weld

Z.P.

„Play It As It Lays", film produkcji amerykańskiej, reż. Frank Perry

głosy i *głosy*

„OCALENIE"

Sezon jesienny kinematografia nasza otworzyła debiutem pełnometrażowym Edwarda Żebrowskiego „Ocalenie". Krytyka uznała, że jest to dzieło utalentowanego reżysera i scenarzysty.

Przede wszystkim zwrócono uwagę na doniosłość poruszonych problemów. „Rozbieżność między śmiercią — pojęciem zakodowanym w świadomości naukowców, a śmiercią — złożonym, »żywym« procesem, grożącym jednostce; nowa wizja związków międzyludzkich (anatomia szpitalnej społeczności) oraz podważenie pewnych barier kulturowych (...), jako konsekwencje psychosocjologiczne tego procesu; wreszcie — rewaloryzacja elementarnych sił witalnych, pędu do życia, równouprawniającego wszystkich bez względu na wykształcenie, zasługi i miejsce w społeczeństwie — oto niektóre z nich" — wylicza Andrzej Siemek (LITERATURA nr 32/72 — „Film bez wystrzału").

Podkreślano również, że dla Żebrowskiego — podobnie jak i dla Krzysztofa Zanussiego, przy którego niektórych scenariuszach współpracował autor „Ocalenia" — „kino jest sposobem refleksji moralnej o naturze człowieczeństwa, tyle tylko, że u Żebrowskiego pod »metafizyczną« podściółką kryją się proste racje biologiczne, podczas gdy Zanussi szuka raczej motywacji społecznych (...) Cały film jest medytacją o zachowaniu człowieka w obliczu ostateczności, a wyraża się w tym przekonanie autora, iż każda próba biologiczna staje się dla człowieka próbą psychiczną" — pisze Krzysztof Mętrak (KULTURA nr 38/72 — „Próba biologiczna").

Dla JW. recenzenta TYGODNIKA POWSZECHNEGO (nr 39/72), „sama ambicja dotknięcia spraw tak trudnych godna jest pochwały, a realizacja w wielu elementach do ambicji dorasta. Wszyscy aktorzy grają bardzo dobrze (także role epizodyczne) z doskonałym Zbigniewem Zapasiewiczem na czele (...) Znakomite są dialogi (...) zwięzłe i celne".

Zgłoszono jednak i wątpliwości co do siły atrakcyjnej filmu. „Kto na ten film pójdzie? — pyta zaniepokojony JW. — Nie wiadomo, ale jeśli pójdzie, czasu nie zmarnuje (...) To poważny film". A cytowany wyżej Andrzej Siemek konkluduje: „debiut Żebrowskiego jest filmem naprawdę dobrym, a także — przypomnijmy raz jeszcze — bardzo potrzebnym, bez względu na to, czy frekwencja na seansach »Ocalenia« będzie duża, czy też — jak w przypadku filmów Zanussiego — znikoma".

W STRONĘ OPTYMIZMU

„Czy należy liczyć się z nieuchronnym zmierzchem kina? Twierdzę, że nie — pisze Stanisław Kuszewski w miesięczniku KINO (nr 8/72 — „Zmierzch czy rozwój?"). — Kasandryczne przepowiednie głosiły upadek teatru jako rezultat pojawienia się X Muzy. Radio miało unicestwić muzykowanie oraz imprezy muzyczne odbywające się z bezpośrednim udziałem publiczności. Telewizja miała zlikwidować radio, książkę, prasę, ruch amatorski, także i kino. Otóż żadna z tych obaw nie znalazła uzasadnienia w praktyce.

Dotychczasowa historia sztuki dowodzi ponad wszelką wątpliwość, że ludzkość nigdy nie rezygnuje z żadnej społecznie sprawdzonej formy wypowiedzi. Nowe formy zawsze pojawiały się nie zamiast, ale obok dawnych. Nie doprowadzały do eliminacji, lecz do wzbogacenia dostępnych człowiekowi możliwości".

Jakiekolwiek w bliższej czy dalszej przyszłości będą zdobycze techniki audiowizualnej (autor ma na myśli głównie tzw. magnetowidy kasetowe), to jednak „kino jest i będzie nadal także jedną z możliwości spędzania czasu wolnego od pracy. Natomiast w miarę ogólnego wzrostu poziomu kultury i cywilizacji, liczyć się trzeba również ze wzrostem wymagań widowni wobec obiektu kinowego (...) Kino będzie zapewne ewoluowało w stronę kino-teatru, stanowiącego nie tylko miejsce wyświetlania filmów, ale także forum spotkań towarzyskich. Szatnia, kawiarnia, może czytelnia czasopism staną się niezbędnymi częściami składowymi każdego obiektu".

Dlatego autor domaga się pilnego opracowania planu budowy nowych kin i zmiany niezbyt pomyślnego stanu rzeczy, gdyż inaczej „już w krótkim czasie dojdzie do drastycznego konfliktu pomiędzy rolą, jaką w całokształcie życia kulturalnego kino spełniać powinno, a rolą, jaką przy obecnym jego stanie spełniać będzie mogło".

KAPPA

Dylematy młodych

CO JEST W ŻYCIU, W ŚRODKU

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

„Co tam jest w środku? Obłok, ptak, może Joanna D'Arc? — Żeby się dowiedzieć co tam jest!".

Młodzi bohaterowie filmu oglądają szklaną kulę, dziwny, tajemniczy kształt — a ich ciekawość odnosi się do samego przedmiotu, który trzymają w dłoni, jak i wszelkich spraw nieoczywistych, nie rozpoznanych, życia, jakie ich czeka.

W „Szklanej kuli" można odnaleźć temat przewijający się w twórczości Stanisława Różewicza: temat młodości. Przed kilkunastu laty zrealizował „Miejsce na ziemi"; w tym tytule zawarł wywoławcze hasło, którym posługujemy się, mówiąc o poszukiwaniach młodych ludzi, pragnących się określić, odnaleźć swoje powołanie, wybrać cel i drogę. Najnowszy film Różewicza powraca do tych pytań, ale w zmienionym świecie, wśród innych młodych ludzi, odmienionych przez czas i doświadczenie.

Niepokój, niezgoda na zastane układy, świeżość spojrzenia, ostrość ocen dla innych, pobłażliwość dla siebie — oto kilka cech młodych, również bohaterów „Szklanej kuli". Jest ich pięcioro: maturzyści, przyjaciele ze szkolnej ławy, obserwowani podczas paru dni tych dziwnych niby wakacji, kiedy po zdaniu egzaminu dojrzałości trzeba stanąć przed trudniejszymi problemami. Nie w pełni świadomi wyborów, które ich czekają, a przecież sprawiają wrażenie osobowości wyraźnie już skrystalizowanych. Każdy z nich inny, zmierza do własnych celów, wśród przyjaciół dokonuje konfrontacji swoich przemyśleń, rozterek, wątpliwości. Spotykają się, rozmawiają, kochają, kłócą, zdają egzaminy na studia. Buntują się przeciwko kłamstwom, próbują wytyczać swój świat, lepszy, a przede wszystkim inny. Ulegają fascynacjom i złudzeniom.

Jakiś włóczęga, dziad kroczący w niewiadomym celu ulicami ich miasta, zostanie nazwany przez tę gromadę przyjaciół „królem życia". Ich sprzeciw wobec zastanego jest tak wielki, że — aby znaleźć sobie ujście — żywić się musi mitami. Jeden z nich, Krzysztof (Andrzej Nardelli), ciekaw wszystkiego: ludzi i myśli, krajów i zdarzeń, chce dostrzec w tym przedziwnym włóczędze kogoś, kto zrozumiał prawdziwy sens życia, kto potrafił odrzucić zbędny, materialny ekwipunek człowieka — po to, by oddać się poszukiwaniu wartości najważniejszej, wewnętrznej swobody.

Wojna, miłość, rodzice, wszyscy inni ludzie, własna przyszłość, każda chwila życia — to są sprawy, o których myślą; mają już albo dopiero kształtują własne wyobrażenia i sądy. O tym właśnie mówi film Stanisława Różewicza, który nie starał się, jak sądzę, dokonywać jakichkolwiek ocen i porównań, nie zamierzał nikogo pouczać czy potępiać, chciał tylko utrwalić stan umysłów charakterystyczny dla pewnego okresu w życiu człowieka, żyjącego w określonej epoce, na konkretnym skrawku ziemi.

Czy Różewicz dał nam dobry, interesujący film? Jego utwory mają w sobie coś, co sprawia, że działają jakby z opóźnieniem: ich uroda i wartość wyzwala się dopiero po jakimś czasie. Dotyczy to chyba i „Szklanej kuli". Film Różewicza w pierwszej chwili sprawia wrażenie, jakby zawierał wiele pytań bez odpowiedzi. Bo chociaż „Szklana kula" nie ma być brykiem dla dorastających, to jednak jest coś nieprzekonywającego w tym, że jedyna postać, w której bohaterowie chcieli widzieć wzorzec, okazuje się sympatycznym prostaczkiem. Widzieli go prawdziwie wolnym, ale czy jest nim w istocie? Jego zrównanie się z rzeką, obłokiem, wiatrem, które płyną, a nikt ich nie pyta o cele i sensy, nie może przecież stanowić odpowiedzi na stawiane przez młodych pytania. Dostrzegli to, rozczarowali się, muszą poszukiwać dalej. Ale rozczarowanie odczuwa także widz, który w tej jedynej propozycji autorskiej widzi po prostu ubóstwo myślowe filmu.

Pytania, sformułowane przez Kornela Filipowicza (współscenarzystę filmu) i Stanisława Różewicza, istotnie należą do uniwersalnego repertuaru zmieniających się pokoleń, stanowią też nie od dziś eksploatowany kapitał, z którego czerpie sztuka. Wątpliwości wynikają więc nie tyle ze zniecierpliwienia, że i tym razem pytania pozostały otwarte, ile z braku akceptacji dla metody, którą posłużyli się realizatorzy, by pozór odpowiedzi uzyskać.

Jeżeli „Szklana kula" jest czymś w rodzaju zapisu sytuacji, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autorzy — znając końcowy efekt swych dociekań: brak odpowiedzi na postawione pytania — dali się jakby zagnać swoim bohaterom w pułapkę, którą na nich samych zastawili. Portretując młodych, spodziewali się, iż z samego obserwowania wyniknie jakaś prawda ogólniejsza. To tak, jakbyśmy — nie bardzo mogąc wyposażyć swe dzieci — mówili im: idźcie, szukajcie, a jeśli znajdziecie — podzielcie się z nami.

„Szklana kula" jest filmem o fakturze pełnej urody, z niezłym na ogół aktorstwem, filmem pełnym wartości wynikających z obserwacji nieraz ułamkowych, a przecież wnikliwych, niemniej jednak zubożonym przez nieco naiwne symbole, wyciągnięte z arsenału środków przebrzmiałych.

Jeśli bowiem w życiu na pytania młodości nawet dojrzałość i doświadczenie nie dają pełnych odpowiedzi, to sztuka jest właśnie tą dziedziną, w której poszukujemy przynajmniej tak potrzebnych nam wyrazistszych tropów.

„Szklana kula" (Polska), reż. Stanisław Różewicz

Optymizm Truffauta

Wydarzenia, które śledzimy w fabule „Dzikiego dziecka", wydają się — mimo swej egzotyki — banalne. Dlaczego więc François Truffaut podjął się nadać im kształt filmu? Epatował nas przecież zawsze pełną finezji pogardą dla banału, umiejętnością ukazywania tego, co w losach ludzkich tragiczne, a co najmniej wstydliwe i brzydkie w migotliwym, wiecznie zmieniającym się, a jednocześnie wiecznie takim samym obrazie „prawdy życia".

Ale czy owa „prawda życia", której twórcy i epigoni każdej „nowej fali" nadawali od niepamiętnych czasów wartość w sztuce, wyrażać ma zawsze tylko to, co nasycone beznadziejnością, dławiące smutkiem osamotnienia? To tylko marginesy tej prawdy, w najlepszym razie jej okruchy; fascynacja nimi osłabia bliższą nam psychologicznie wolę doszukania się sensu życia. Być może, że Truffaut stanął przed takim właśnie problemem. Bo każdy prawdziwy artysta pragnie w głębi duszy dać w swym dziele — niby biblijny prorok — nie strzępy prawdy o człowieku, lecz eschatologiczną syntezę ludzkiego bytu.

Robert Musil, najsubtelniejszy moralista wśród krytyków i estetów pierwszej połowy naszego stulecia, był głęboko przekonany, że człowiekowi grozi unicestwienie, jeżeli odbierać będzie rzeczywistość tylko negatywnie i zatraci zdolność do marzeń i fantazji owych głównych sił przeobrażania rzeczywistości. W tym kontekście, uznając pewne pozytywy współczesnej mu „nowej fali" w teatrze, jakimi były dramaturgia impresjonizmu, a potem ekspresjonizmu, zarzucał pierwszej, że — apelując do uczuć widza, a nie jego myślenia — posługuje się „językiem analfabetów"; drugiej zaś — wypaczanie istotnego sensu sztuki przez nadmierne uleganie dogmatyce ideologicznej.

Bohaterem „Dzikiego dziecka" jest, podobnie jak w „Czterystu batach", mały chłopiec. Jeżeli jednak w tamtym filmie obserwujemy proces narastania świadomości osamotnienia i całkowitej obcości wobec bliższego i dalszego środowiska (a więc obraz typowego dla „nowej fali" odsłaniania zakamarków, w których ukrywa się „prawda życia"), to w „Dzikim dziecku" problemem

ZDZISŁAW HOFFMAN

węzłowym jest sprawa zaskakująco inna. Antoine z „Czterystu batów" nie umie i nie może znaleźć dla siebie miejsca w społeczności. Finałem jest desperacki gest chłopca: ucieczka. W „Dzikim dziecku" motywem przewodnim jest wysiłek, mający na celu pozyskanie Wiktora dla społeczeństwa. Wysiłek zmierzający do uczłowieczenia, do przyswojenia cech i nawyków niezbędnych stworzeniu, które choć posiada fizyczny kształt człowieka i niewątpliwie wywodzi się z gatunku homo sapiens, człowiekiem jeszcze się nie stało.

Ma się wrażenie, że problem dzieciństwa jest tematem obsesyjnym w twórczości reżysera, że „Dzikie dziecko" jest powrotem do pierwotnych źródeł jego inspiracji. Czy rzeczywiście jest to powrót? Przy uważnej analizie prawie wszystkich filmów Truffauta odnajdujemy w nich — mimo różnic tematycznych — pewną wspólną nić, stanowiącą o konsekwencji poszukiwań, wiążącą „Czterysta batów", „Fahrenheita 451", a nawet „Julesa i Jima" w łańcuch obrazów opowiadających o niedoskonałym opanowaniu przez ludzi technik porozumienia się. Nawet wtedy, gdy biegle operują słowem.

A więc pesymizm, wypływający może z gorzkich doświadczeń osobistych, a może z intelektualnych wniosków człowieka obserwującego życie w sposób rzeczowo chłodny. Dopiero „Dzikie dziecko" — film operujący przykładem owej niemożności porozumienia w sposób najbardziej jaskrawy — tworzy Truffaut jako obraz pełen nadziei i optymizmu.

Wiktorowi z Aveyron, który był klasycznym przykładem stworzenia kształtowanego przez przyrodę i całkowicie odciętego od gromady ludzkiej, podaje rękę ktoś, kto mądrością swą i uporem kreować go chce na człowieka. Osnową filmu są autentyczne wydarzenia z końca XVIII wieku, opisane metodą klinicznego zapisu przez paryskiego lekarza Itarda. Znalezienie i początek edukacji dzikiego dziecka wydarzyły się w 35 lat po ukazaniu się dzieła J. J. Rousseau „Emil — czyli o wychowaniu", które — w opozycji do programowego dorobku filozofów Oświecenia — głosiło, że stan naturalny człowieka wolnego od balastu wpływów kulturowych jest stanem idealnej szczęśliwości, że wtłoczenie dziecka w ciasne szablony nakazów i zakazów wypacza jego naturalne cechy osobnicze i stwarza nieodwracalne, do końca życia towarzyszące mu obciążenia. Rousseau, genialny reformator teorii wychowania, widział w swych spekulacjach tylko jedną stronę zagadnienia: kształtowanie charakteru w oparciu o postulat absolutnej wolności i spontanicznego rozwoju osobowości. Doktor Itard (w roli tej widzimy samego Truffauta) stanął w obliczu przypadku, w którym wyidealizowane przez Rousseau „dziecię przyrody" — aby stać się człowiekiem — musiało być poddane zabiegom, wśród których niemałą rolę odegrały nakazy i zakazy formujące społeczne zachowanie człowieka, a więc budujące język współżycia z innymi ludźmi. Poprowadzenie akcji przez Truffauta w tym kluczu jest jego wielkim zwycięstwem nad nastrojem pesymizmu, wypełniającym jego poprzednie filmy.

Stworzył czysty obraz, jak żaden inny wolny od dodatków i ornamentów, po które z reguły sięga reżyser, aby rozmieścić w swym dziele akcenty obliczone na wywołanie reakcji uczuciowych widza. Wykazał, że stać go na dzieło wolne od efekciarstwa: film jest surowy, maksymalnie oszczędny w stosowaniu filmowych środków technicznych. A wspaniała, kontrastująca z tą surowością, barokowa muzyka Vivaldiego uzmysławia nam do końca, że prawdziwe wzruszenie odczuwamy jako następstwo przeżycia intelektualnego, a nie rozkolysanych uczuć.

Dylematy wychowawcy

„Dzikie dziecko" (Francja), reż. François Truffaut

Parodia stylu

Nędzny koń i fałszywe zausznice

Adaptacje, nieustające adaptacje: wygląda na to, że w tym wyścigu po temat, po atmosferę, po rekwizyty, koloryt lokalny, postacie i intrygi, żadne sławne dzieło literackie nie zostanie oszczędzone. Nieszczęsna literatura poddawana jest zabiegom najbardziej nieprawdopodobnym. Triumfują fabuły oczyszczone ze wszystkich kontekstów i wszystkich odniesień; osoby sprowadzone do elementarnych odruchów; posłania zwulgaryzowane i nierozpoznawalne. Rzadkie przypadki adaptacji udanych, a więc wiernych duchowi utworu, zdolnych coś z niego zachować i ocalić, nie zmieniają obrazu ogólnego; pisarze żyjący i zmarli firmują w milczeniu filmy, które raz na zawsze mogą odstraszyć od ich prawowitych dzieł.

„Zdradzieckie gry miłosne" są przykładem tego niszczycielskiego postępowania filmowego — blahym, ale charakterystycznym. Reżyser czeski, Jiří Krejčík, wybrał dwie nowele renesansowe: z „Dekamerona" Boccaccia i z „Heptamerona" Małgorzaty Nawarskiej. Pomińmy tu kwestię, skądinąd dość istotną, tę mianowicie, że Boccaccio i Małgorzata Nawarska nie byli parą pomysłowych pismaków, opowiadających pikantne historyjki miłosne ze swobodą typową dla epoki, ale wielkimi jej postaciami, wykładającymi także w tych lekkich dziełach znaczące poglądy i filozoficzne i moralne, sytuującymi swoich bohaterów w czasie i obyczaju, gruntującymi pewne postawy w relacjach z kulturą i estetyką Odrodzenia itd. Film rozrywkowy i kostiumowy, jakim z założenia są „Zdradzieckie gry miłosne", może to wszystko zlekceważyć, lecz nie to, co było powodem wyboru nowel renesansowych, a nie innych: to znaczy stylu epoki. Zarówno w scenerii jak w kostiumie, w biegu akcji jak w geście, w sposobie mówienia jak w sytuacjach, styl musi się przejawiać, inaczej taka adaptacja nie ma żadnego usprawiedliwienia.

Otóż Krejčík był całkiem odmiennego zdania: uznał, że ważne są fabuły, i tylko one, i dokleił do nich styl, czy raczej parodię stylu, z obojętnością i niechlujstwem rzadko spotykanym — przynajmniej w szanujących się filmach kostiumowych. Renesansowa Florencja w „Arabskim koniu" Boccaccia woła o pomstę do nieba; mąż i żona ubrani są przez krawca, który w życiu nie widział florenckiego stroju (choć wystarczyło przyjrzeć się reprodukcjom z obrazów); kochanek wygląda jak współczesny elegant z przedmieścia, i tak się też nosi; koń, przedmiot przetargów, nie tylko nie mógłby służyć żadnemu renesansowemu wielmoży, ale ostatniemu z jego giermków; intryga wreszcie, dla której to wszystko musimy oglądać, wlecze się wśród nudy pilnie podtrzymywanej przez aktorów.

Co do drugiej noweli, „Zausznic" Małgorzaty Nawarskiej, to reżyser doszedł najwidoczniej do wniosku, że bardziej niż styl Franciszka I będzie stosowne dla Francji rokoko: wiadomo, że frywolni Francuzi najlepiej wyglądają we fraczkach i pudrowanych perukach. Podczas gdy określenie bohaterów, to jest pana i pani zamku oraz ich służących — których wspólnym i wymiennym zadaniem jest zastępowanie się wzajem w łóżkach — w stylistyce francuskiego renesansu wymagałoby pewnego wysiłku, tu schematy są wielokrotnie wypróbowane: kusząca pokojówka, sprytny lokaj, znudzona markiza, markiz przy szachach, poranna czekolada, tu szpinecik, tam namalowana ściana książek, szlafmyca, krynolina — i styl jest gotów! Wszystko to jest brzydoty zupełnie wyjątkowej, a francuskie wyrafinowanie i wykwint przejawiają się w licznych scenach, wśród których palma pierwszeństwa przypada porannemu dialogowi markiza z lokajem, kiedy to ów lokaj długo i nieulękle peroruje na tematy miłosne, z nocnikiem arystokraty w ręku. Można się więc tu zabawić w czystym stylu koszarowym, co niekoniecznie i nie każdego musi zniechęcać; nie wiadomo tylko, dlaczego w tym celu musi być przywołana Małgorzata, królowa Nawarry, która spisywała wdzięczne opowieści, gdzie bohaterowie wśród miłosnych gier rozprawiają o platońskiej teorii miłości: tylu scenarzystów gotowych do usług jest przecież pod ręką!

JOANNA GUZE

„Zdradzieckie gry miłosne" (Czechosłowacja), reż. Jiří Krejčík

Po zakończeniu zdjęć do „OPISU OBYCZAJÓW"

O filmie Józefa Gębskiego i Antoniego Halora pisaliśmy już latem, w relacji z planu zdjęciowego na Kielecczyźnie. Tymczasem zdjęcia zostały zakończone, trwa montaż w wytwórni łódzkiej. Gębski i Halor reżyserowali dotąd filmy krótkometrażowe: dokumentalne; animowane, telewizyjne. „Opis obyczajów" jest ich fabularnym debiutem, filmem, do którego sami napisali scenariusz. Punktem wyjścia było zdarzenie rzeczywiste, choć niesamowite. Posłużyło to im jako kanwa dla skonstruowania fabuły, w której zawarli własne przemyślenia, wykraczające poza zdarzenia z życia.

Do wsi w Górach Świętokrzyskich przyjeżdża grupa studentów etnografii. Mają studiować miejscowy dialekt i zapisywać ginący folklor. Ale fascynuje ich coś innego: zagadka, jaką napotykają obok swego obozu. Na skraju wsi mieszka rodzina Mruków, którzy po tragicznych przeżyciach wojennych stali się odludkami i dziwakami: zamilkli. Dlaczego tak się stało? Rozmaite wersje krążą wśród sąsiadów, ale nikt nie zna prawdy. Wieś była podczas wojny spacyfikowana, spalona, ludność stracono. Ocaleli jedynie Mrukowie. Ich nowi sąsiedzi, mieszkańcy nowo zbudowanych domów, myślą nawet, że to dziwaczne i niepojęte zachowanie Mruków jest rodzajem kary nałożonej na samych siebie. Za co? Może za jakąś zdradę? Ale życie, jego współczesny rytm, oddala ten dramat od ludzi, przenosi go w legendę: dziwną, tajemniczą, nie do rozszyfrowania.

W tej opowieści chodzi realizatorom o zderzenie psychiki dwóch pokoleń: wojennego i powojennego. Młodzi przybysze z dalekiego miasta są jeszcze nie w pełni ukształtowani. Jaki mają stosunek do przeszłości, do mitów poprzedniego pokolenia? Czy ta historia, konieczność zastanowienia się nad nią, wpłynie na ich własne życie?

— *Chociaż na plan zdjęciowy* — mówią realizatorzy — *przyjechaliśmy ze scenopisem najdokładniej opracowanym, to jednak musieliśmy ulec rzeczywistości, nagiąć zamierzenie do tego, co podpowiadały warunki, w jakich powstawał film. Przydały się nam doświadczenia dokumentalistów: staraliśmy się brać od współpracujących z nami ludzi wszystko, co nam dawali. W naszym filmie grała głównie młodzież ak-*

NASZE POLSKIE SPRAWY

torska i „naturszczycy". Aby zanotować ich najciekawsze zachowania, nie przerywaliśmy zdjęć w zaplanowanych scenopisem momentach — kręciliśmy długie ujęcia, w których przeważnie zamykały się całe sceny. Wydaje się, że mimo tego nie zatraciliśmy dynamiki działania się: zmienność planów uzyskiwaliśmy stosując transfokator.

Ten sposób pracy niewielką rolę pozostawia monta-

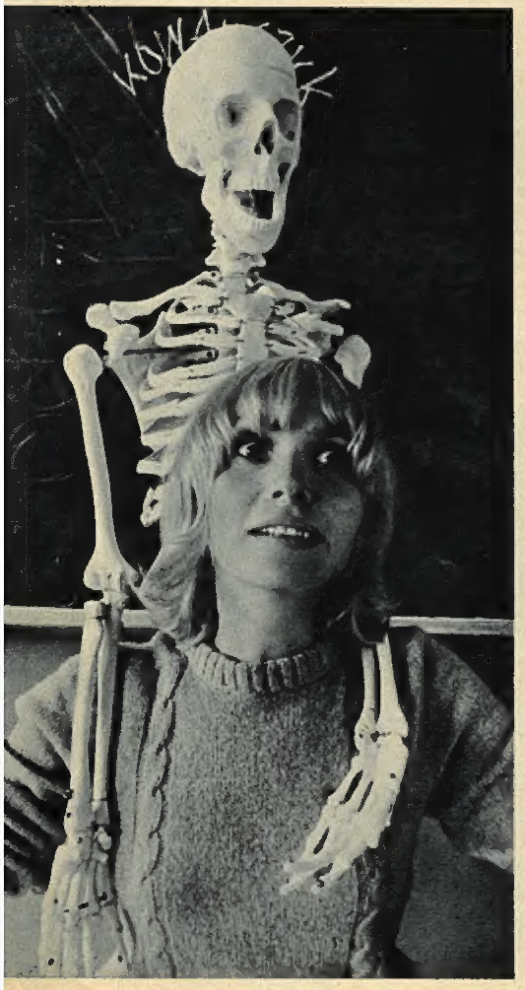
ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

żowi. Praktycznie — film jest już gotowy, trzeba jedynie wyeliminować zbędny materiał, doprowadzić opowieść do normalnych rozmiarów.

Mówiliśmy już kiedyś, iż pragniemy zrealizować film bardzo polski, odwołujący się do tradycji naszego ki-

Zbigniew Bednarczyk, Zofia Mrozowska i Zdzisław Leśniak

Urszula Gawryś



na i całej kultury. Niepokój — czy, i na ile uda się to założenie spełnić, pojawia się na różnych etapach pracy, także i teraz, gdy dysponujemy już całością nakręconych zdjęć. Czy nie będzie to jedynie refleksja nad sprawami ogólnymi: śmiercią, stosunkiem pokoleń? Czy potrafiliśmy zanotować na taśmie owe specyficznie polskie sposoby odczuwania, myślenia, związków pomiędzy ludźmi?

Sporo uwagi poświęcamy formie, w przeświadczeniu, że chodzi o sprawę tak istotną, jak znalezienie kontaktu ze współczesnym widzem. „Opis" został zarejestrowany na taśmie barwnej i ta sfera doświadczeń dała nam wiele satysfakcji. Czerpanie z tradycji malarstwa, przetwarzanie ich na wartość ściśle filmową — to wciąż wdzięczne i ciekawe zajęcie.

W ostatecznym kształcie „Opis obyczajów" winien mieć rytm muzyczny. Niby paradokumentalny — powinien jednak przetworzyć konkretne sytuacje „z życia" na sytuacje psychiczne. Dokumentalizm rozumiemy więc w tym wypadku jedynie jako umiejętność stałego korygowania pomysłów, naginanie ich do zdarzeń na planie.

CSW

Iwona Biernacka, Maria Hornik i Stanisław Bąk

Mówi

Michael Ritchie

„Kandydat" (zdjęcie 1), film Michaela Ritchie o kampanii wyborczej w USA, oparty na autentycznych wydarzeniach i sytuacjach, był jedną z rewelacji niedawnego festiwalu w Wenecji. Oto co mówi jego trzydziestotrzyletni autor:

— Ukończyłem studia dramatyczne w Harvardzie; tam reżyserowałem moją pierwszą sztukę. Wkrótce rozpocząłem pracę w telewizji. W roku 1970 zaproponowano mi stanowisko doradcy technicznego podczas kampanii wyborczej. Polegało to na udzielaniu wszelkich niezbędnych wskazówek przyszłemu kandydatowi na prezydenta, dbaniu o jego prezencję telewizyjną, uczeniu go, jak należy zachować zimną krew przed kamerami lub kiedy padają nieprzyjemne pytania w czasie telewizyjnych debat-pojedynków. Podobną funkcję pełnił w roku 1956 Robert Montgomery u boku Eisenhowera, a w roku 1968 — John Frankenheimer u boku Roberta Kennedy'ego.

Ta praca była inspiracją mego filmu „Kandydat". Umieściłem w nim również mój własny satyryczny portret. Kandydat, nad którym roztaczałem opiekę, to demokrata Tuney, obecnie senator, którego nazwisko wymieniano jako przyszłego współpracownika McGoverna. To, co obserwowałem w czasie pełnienia mych obowiązków, posłużyło mi w okresie realizacji „Kandydata". Ten film jest oskarżeniem metod, które każą lansować polityków tak, jakby chodziło o wprowadzenie na rynek nowego gatunku pasty do zębów. Chodzi o to, że kampanie wyborcze w Stanach Zjednoczonych nie mają nic wspólnego z „demokracją". Chciałbym, aby wszyscy zrozumieli, że wybory to nie cyrk ani komedia muzyczna, lecz okazja do nawiązania prawdziwego dialogu ze społeczeństwem.

Swój następny film zamierzam zrealizować w odmiennej tonacji. Chcę porzucić styl na pół dokumentalny i nakręcić film gangsterski w konwencji komiksu. Umieszczę w nim scenę wyścigu maszyny rolniczej (połączenie żniwiarki i młockarni) z ogromnym Cadillakiem.

2

Dawna i nowa królowa

Greta Garbo

Vanessa Redgrave 3

Premiery...

„Nathalie Granger"

W Paryżu odbyła się premiera nowego filmu znanej pisarki i scenarzystki, Marguerite Duras, zatytułowanego „Nathalie Granger". Film, mający być w zamierzeniu poetyckim głosem w dyskusji o wychowywaniu młodego pokolenia, opowiada o długim popołudniu w domu zamieszkałym przez dwie kobiety i małą dziewczynkę, Nathalie. Po zjedzeniu obiadu obie kobiety (jedna z nich jest matką) zagłębiają się milcząco w rytuał codziennych gestów, wspominając od czasu do czasu o złym zachowaniu dziecka. Z radia płyną komunikaty o policyjnej obławie na dwóch młodych ludzi, którzy bez powodu popełnili zbrodnię. Czas wolno upływa, na ekranie niewiele się dzieje. Tylko na chwilę wpada wędrowny handlarz, którego jedna z kobiet traktuje dość podejrzliwie. Wreszcie pojawia się dziewczynka. Przez chwilę bawi się z kotem, potem odbywa lekcję gry na pianinie. Nic w jej wizerunku nie odpowiada poprzednim sugestiom obu kobiet. Przy końcu filmu mała Nathalie usypia z kotem na miękkim dywanie. Nadchodzi wieczór.

„Nie wydaje się — pisze Louis Chauvet w korespondencji dla „Le Figaro" — by mógł być to film Marguerite Duras. Jest on raczej karykaturą jej filmów: interesującą, ale bezlitosną".

„Harold i Maud"

Harold jest dwudziestoletnim młodzieńcem z bogatej rodziny. Nie korzysta jednak z olbrzymiego majątku swej matki, zaskiepiony w świecie własnych obsesji i kompleksów. Tragiczne przeżycia z okresu dzieciństwa — obojętność i nieczułość matki — spowodowały głębokie urazy: manię samobójczą i zamiłowanie do makabry. Ulubionym zajęciem Harolda jest uczęszczanie na cmentarz, uczestnictwo w pogrzebach. W czasie jednej z takich uroczystości, Harold spotyka na cmentarzu starą kobietę, Maud. Podziela ona wprawdzie ponure fascynacje Harolda, ale — w przeciwieństwie do swego młodego znajomego — ta stara, osiemdziesięcioletnia dama jest pełna fantazji i radości. Obdarzy nimi także i Harolda, pogodzi go z życiem.

Hal Ashby, młody, debiutujący reżyser amerykański, wydobył z tej historii wszystkie odcienie czarnego humoru. Dysponował zresztą świetnymi aktorami: rolę Maud zagrała Ruth Gordon, jedna z wielkich aktorek sceny amerykańskiej, a rolę Harolda — młody Bud Gort, który niedawno debiutował na ekranie w filmie Roberta Altmana „Brewster McCloud".

1

Nowy prezydent?

Robert Redford i Karen Carlson

Na planie

Dialogi małżeńskie Bergmana

Ingmar Bergman (zdjęcie 3) kręci na bałtyckiej wyspie Farö serię sześciu filmów telewizyjnych (każdy po 50 minut), zatytułowanych „Sceny z życia małżeńskiego". Słynny reżyser, który w ciągu bez mała trzydziestu lat zrealizował 35 filmów, pragnie — jak sam mówi — znaleźć nieco wytchnienia w krótszych formach, zwłaszcza że jego serial będzie się składać niemal wyłącznie z dialogów, wypowiadanych przez współmałżonków. On jest docentem w instytucie psychotechnicznym, ona — prawniczką; oboje w wieku trzydziestu kilku lat.

Rolę męską gra Erland Josephson, od sześciu lat dyrektor Teatru Dramatycznego w Sztokholmie; jego partnerką jest Liv Ullmann, aktorka wielu znanych filmów Bergmana. Ponadto w epizodach występuje jeszcze siedmiu innych aktorów. Akcja toczy się w Djursholm, zamożnej dzielnicy Sztokholmu, gdzie także Bergman ma swój dom. — *Jest mi obojętne, jakie środowisko przedstawiam* — mówi reżyser. — *Ci ludzie mają kłopoty życiowe i osobiste, podobne jak wszyscy inni.* Nie trzeba dodawać, że Bergman sam napisał scenariusz; zajęło mu to trzy miesiące.

— *Mam coś w rodzaju sympatii dla tych ludzi* — mówi dalej Bergman — *przywiązałem się do nich w trakcie pisania. Są pełni sprzeczności, czasem po prostu dziecinni, innym razem zbyt dorośli. Piotą oczywiście wiele głupstw, ale czasem zdarza im się powiedzieć coś rozsądnego. Moi bohaterowie są potworną mieszaniną strachu, zadowolenia, głupoty, mądrości, złości, łagodności i sentymentalizmu. Są przy tym gotowi do wielu poświęceń i naprawdę się kochają.*

Sceny plenerowe z Djursholmu zajmują tylko niewielką część filmu. Atelier zaś mieści się na wyspie Farö, we wsi Dämba; Bergman kupił tutaj przed półtora rokiem farmę z 32 morgami ziemi i urządził własne „miasteczko filmowe". Zdjęcia odbywają się w stajni, biuro mieści się w dawnym browarze, zaś montażownia — w składach drewna. Nie wszystko jest jeszcze gotowe na przyjęcie filmowych gości (prowizoryczny hotel urządzono w dawnym młynie), ale Bergman wydaje się być bardzo zadowolony ze swej posiadłości, zwłaszcza — z nieskrępowanej niczym swobody.

„Pionowy uśmiech"

Robert Lapoujade — filmowiec, pisarz, a przede wszystkim malarz — pracuje już od wielu miesięcy nad filmem „Pionowy uśmiech", adaptacją jego powieści „Niedopuszczalne". Jest to historia profesora historii, którego opuściła żona; pod wpływem tego szoku profesor oszalał; film ma być obrazem jego halucynacji. Będą tu więc sceny końca świata, procesu Joanny d'Arc i inne sceny fantastyczne, zrealizowane z ogromną precyzją techniczną.

— *W pewnym momencie* — opowiada Lapoujade — *pokazuję człowieka zżeranego przez szczury na przedmieściach Nowego Jorku: trzeba było zbudować udoskonalonego manekina oraz postarać się o kilkaset tresowanych szczurów. W innej sekwencji, która ma przypominać malowidło Hieronima Boscha, wystąpi skonstruowana przeze mnie trzymetrowa fantastyczna ryba.*

Kronika

Jeszcze spory o Wenecję

Spór o festiwal wenecki nie ucichł. Kiedy jedni atakują festiwal za eklektyczność i przypadkowość doboru, inni chwalą go za wszechstronność i bogactwo. Fakt, że w zakończeniu festiwalu wziął udział wielki Charles Chaplin, przyjmując z rąk żony prezydenta Republiki, pani Leone, okolicznościowy medal — jest dla wielu triumfem tego festiwalu; ale są też głosy, że festiwal Rondiego — chcąc się ratować — „musiał wezwać na pomoc starego Chaplina, któremu wręczono byle jaki medal...".

Tymczasem dyrektor, Gian Luigi Rondi, snuje dalsze plany na przyszłość. — *Festiwal tegoroczny był świadomie bardzo bogaty* — oświadczył. — *Sukces tej formuły jest wskazówką na przyszłość. Festiwal musi dotrzeć do różnych publiczności, a nie tylko do krytyki i do arystokratów X Muzy. 300 pokazanych filmów — to bardzo dużo dla jednej osoby, ale to wcale nie za dużo dla kilku różnych publiczności. Chcemy w przyszłości zrobić z festiwalu imprezę wędrującą, najpierw wokół Wenecji (już w tym roku to zaczęliśmy), potem po wsiach, po klubach filmowych, w małych miastach, wreszcie po całych Włoszech.*

W najbardziej irytującej Włochów sprawie regulaminu festiwalu, który pochodzi jeszcze z czasów Mussoliniego, Rondi oświadczył, że nowy regulamin, bardziej demokratyczny i przystosowany do potrzeb naszej epoki, zostanie przedłożony niebawem parlamentowi włoskiemu. W przyszłym roku ma też wrócić jury (którego nie było w Wenecji od roku 1969), ale będzie wybierane przez publiczność festiwalową.

Ciekawostki

Kardynał scenarzystą

„Calandria" — to tytuł szesnastowiecznej komedii, napisanej przez Bernarda Bibbienę, sekretarza papieża Leona X, późniejszego kardynała. Tę komedię przenosi na ekran Pasquale Festa Campanile, ten sam, który przed kilku laty nakręcił głośną „Dziewicę dla księcia". Włoski realizator uchodzi za tego, który rozpoczął falę filmów tzw. porno-średniowiecznych, która osiągnęła teraz we Włoszech swój szczyt. Czy adaptacja utworu czcigodnego kardynała należeć będzie do tej fali?

Kto, co, gdzie?

TEHERAN. Omar Chajam, perski poeta, matematyk i filozof, który żył w dwunastym stuleciu, będzie bohaterem filmu realizowanego we współprodukcji irańsko-amerykańskiej. Główną rolę obejmie Anthony Quinn.

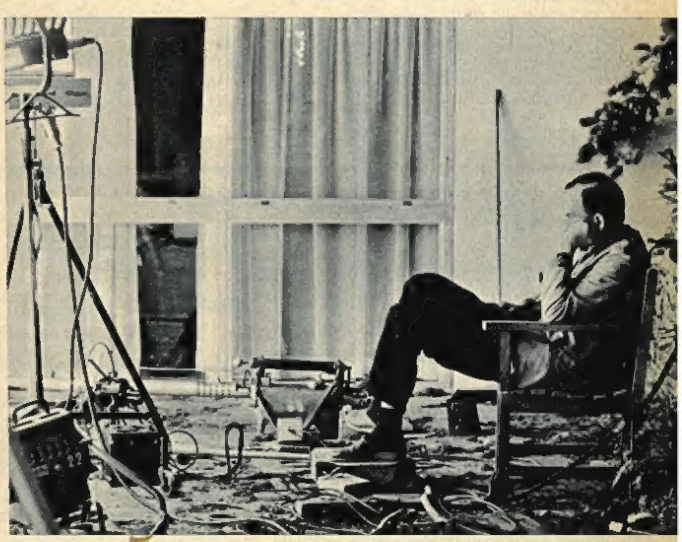
RZYM. Vanessa Redgrave (zdjęcie 3) zagra główną rolę w filmie „Królowa Krystyna" Anthony Harveya, realizowanym na podstawie powieści „Abdykacja" Ruth Wolff. Pierwsza wersja ekranowa tej powieści powstała przed wojną, główną rolę zagrała wówczas Greta Garbo (zdjęcie 2).

MEXICO-CITY. „Kochamy cię, Angelo" — taki tytuł nosi film w reżyserii Bosco Arochiego, poświęcony bojowniczkom przeciwko rasizmowi, wojnie i uciskowi społecznemu. Bohaterkami filmu są: Angela Davis, Bernadette Devlin, Jane Fonda.

MADRYT. Orson Welles przeniósł na ekran powieść Ramona Marii del Valle-Inclan „Święte słowa". Reżyser zagra także rolę główną. Obok niego wystąpią Natalie Wood i Alan Bates.

RZYM. Silvana Mangano objęła główną rolę we włoskiej „Love Story". Tytuł filmu: „Z miłości się umiera". Reżyseruje Carlo Carunchio.

PARYŻ. Brunello Rondi realizuje film „Mistrz miłości". Będzie to historia młodej dziewczyny z czternastego wieku, która zostaje oskarżona o konszachty z diabłem. W roli głównej — Tina Aumont (zdjęcie 6).



5 *Nowoczesne małżeństwo*
Ingmar Bergman na planie

4 *Średniowieczna dziewczyna*
Tina Aumont

Liczby

W NRF ogłoszono dane dotyczące filmów, frekwencji i kin w roku 1971. W tym okresie wyświetlono w kinach republiki 385 filmów (w roku poprzednim — 409), przy czym podkreśla się, że w tym samym czasie pokazano w telewizji 683 filmy kinowe. Kina w NRF odwiedziło 161,4 miliona widzów, tj. o 6 milionów mniej niż w roku 1971; przeciętna cena biletu wynosiła 3,45 marki, co oznacza wzrost o 6,5 procent w stosunku do roku poprzedniego. Ilość kin zmniejszyła się z 3446 w roku 1970 do 3214 w okresie sprawozdawczym (246 sal zamknięto, a otwarto 114 nowych lub przebudowanych).

Obyczaje

Hiszpańska cenzura

— Nie ma powodu do zmiany systemu cenzury, bo nie musimy liczyć się z kaprysami i ciemnymi interesami nielicznych jednostek — powiedział hiszpański minister informacji i turystyki Alfredo Sanchez Bella w odpowiedzi na głosy krytykujące frankistowską cenzurę filmową. — Cenzura jest nam absolutnie niezbędna — dodał — żeby zachować te wartości, które zdobyliśmy przez wieki naszej historii.

Z Małgorzatą Braunek — w „Skoku" Kazimierza Kutza

MŁODOŚĆ I DOJRZAŁOŚĆ

Rozmowa z Marianem Opanią

Marian Opania wystąpił już w prawie trzydziestu filmach, ale zwykle grał postacie epizodyczne. Rola w „Ocaleniu" Edwarda Żebrowskiego ukazała nowe możliwości młodego aktora. Marian Opania okazuje się jednym z najbardziej interesujących aktorów filmowych młodego pokolenia.

— Pierwszą pana dużą rolą filmową była postać chłopca w „Beacie" Anny Sokołowskiej, zakochanego w bohaterce. Film zdobył dużą popularność wśród młodych widzów; oglądali go, dyskutowali o nim. Jak pan sądzi — co w tym filmie poruszyło młodzież?

— Chyba odmienny od szablonowych wyobrażeń sposób przedstawiania młodych bohaterów. Nie było w nich młodzieżowych póz, a raczej tego, jak sobie takie pozy wyobrażają starsi. Pokazano w „Beacie" młodzież jako ludzi jeszcze nie w pełni ukształtowanych, lecz inteligentnych, wrażliwych, zdolnych do głębszego przeżywania. Tak próbowałem zagrać moją postać.

— Drugą ze stworzonych przez pana postaci, jaką doskonale pamiętam, był chłopak ze „Skoku" Kazimierza Kutza, jeden z paru niedoszłych maturzystów, którzy po klęsce w szkole wyruszyli „w Polskę". Jest to chyba ktoś inny niż młodzieniec z „Beaty"; różne warianty młodości?

— Po prostu znalazł się w innej sytuacji, w innym punkcie swej drogi, w innym momencie dojrzewania. Styka się pierwszy raz z przejawami dorosłego życia, z brutalnością i złem, ale także z wagą przyjaźni, z prawdziwą, już nie dziecinną miłością. Najciekawsza wydała mi się w tym filmie konfrontacja postaw, jakie reprezentują dwaj bohaterowie. Chłopak, którego gra Daniel Olbrychski, zachłanny wobec życia, gotów jest zapłacić za intensywność doznań każdą cenę. Ten drugi, którego ja zagrałem, uświadamia sobie po pierwszych doświadczeniach, że dorosłe życie to także konieczność myślenia nie tylko o sobie, ciężar odpowiedzialności.

— Pański bohater jednak przegrywa?

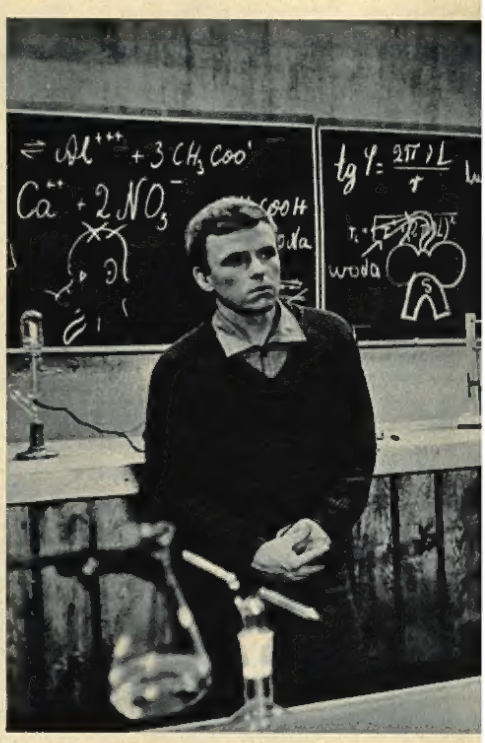
— Tylko w sensie fizycznym. Odnosi jednak moralne zwycięstwo.

— Po kolejnej postaci młodzieniaszka, harcerza w „Sąsiadach" Aleksandra Ścibor-Rylskiego...

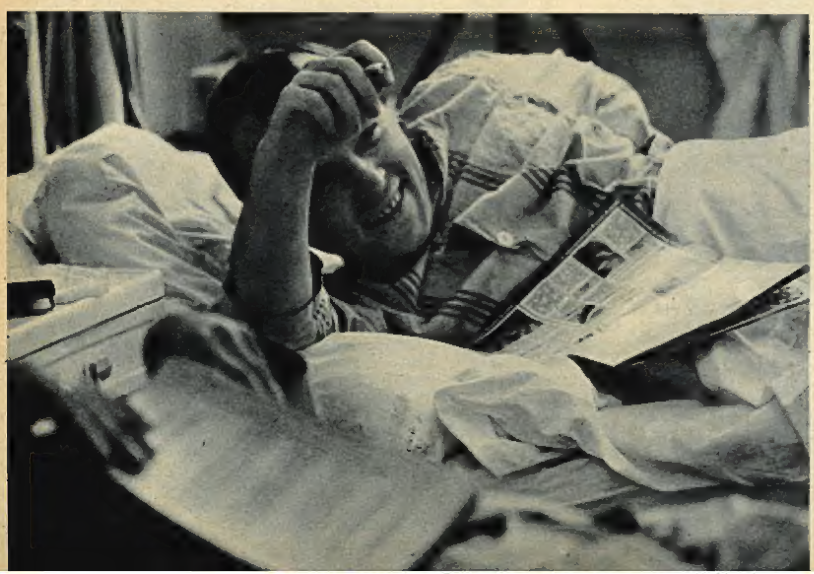
— ...przyznam się, że nie lubiłem tej postaci, za jej cwaniactwo, które zresztą na końcu, pod wpływem przeżytych doświadczeń, traci...

— ...zagrał pan wreszcie, w „Ocaleniu" Edwarda Żebrowskiego człowieka dorosłego. Wprawdzie w scenariuszu postać ta określana jest wywoławczo jako Szczeniak, ale długotrwała i ciężka choroba uczyniła z bohatera, którego pan gra, człowieka przedwcześnie dojrzałego. W scenariuszu autor rysuje tę postać bez cienia przychylności: „zwierzęcość, debil". Czy nie miał pan oporów przed takim traktowaniem swego bohatera?

— Chyba ostatecznie jest niezupełnie taki. Próbowałem go obronić nie w imię własnych, aktorskich interesów, lecz dlatego, bo wydawało mi się, że sytuacja, w jakiej się znalazł, musiała obudzić w nim wrażliwość wobec własnego i cudzego bólu. Jest to zresztą sprawa skomplikowana; obok wzmożonej wrażliwości może wystąpić zobojętnienie. Pamięta pani scenę, kiedy Szczeniak w nocy płacze? Moim zdaniem, ta chwila określa go najpełniej. Jest to chłopak, który płacze, kiedy go nikt nie słyszy. Wobec innych osłania swój lęk pozorami cwaniackiego fasonu, podobnie jak docent kryje swój strach pod maską dystansu i oschłości. Kiedy Szczeniak opuszcza szpital i żegna się z docentem, kilka słów pożegnania wypowiada normalnym, poprawnym językiem, bez knajackiej zgrywy. Już nie pora na pozę; obydwaj wiedzą, że mają przed



W „Beacie" reż. Anny Sokołowskiej.



W „Ocaleniu" reż. Edwarda Żebrowskiego

sobą niewiele życia. Jest to moment prawdy, chwila, kiedy obaj są na granicy łez; obronią się przed nimi, ale udawać już niczego nie muszą.

— *Zagrał pan ostatnio główną rolę w debiutanckim filmie Antoniego Krauze „Palec boży". Stworzył pan tam postać, która na pewno zwróci uwagę widzów.*

— Premiery jeszcze nie było, trzeba więc zacząć od opowiedzenia fabuły i przedstawienia bohatera, którego gram. Jest to człowiek opętany jedną pasją: chce zostać aktorem. Aktorstwo traktuje nie jako profesję, jedną z wielu, lecz jako posłannictwo. Marzy o teatrze innym niż ten, który znamy. Wyobraża go sobie jako miejsce, w którym dokonuje się najgłębsze przeżycie; aktor powinien w nim być nie komediantem, lecz nosicielem autentycznej, wydobytej na jaw prawdy. Droga do takiego teatru jest jednak taka sama, jak do każdego innego: trzeba zdać egzamin do szkoły teatralnej. W ciągu dwóch lat bohater nie zostaje przyjęty. W czasie między egzaminami przyjmuje jakieś dorywcze prace, związane z jego pasją: jest instruktorem amatorskich chórów, teatrzyków studenckich. Wszystkie te zajęcia okazują się jednak żałosną parodią jego wyobrażeń o sztuce. Nie rezygnuje, próbuje zdać egzamin po raz trzeci.

Jeśli na poprzednich egzaminach był jednym z wielu kandydatów, teraz stał się kimś, kto zwraca uwagę, odrębnym i wyrazistym, lecz jednocześnie drażniąco odmiennym od tego, co uważa się za normę. Na egzaminie dochodzi do ostrego spięcia, które przeradza się w skandaliczną awanturę. Przez lata, kiedy walczył o prawo do tego, co go naprawdę pasjonuje, bohater stracił resztę odporności psychicznej. Utracił instynkt samozachowawczy, zdolność samoobrony innej niż agresja. Przekroczył pewną granicę. Po egzaminie odnajdujemy go w miejscu, które po pewnym czasie identyfikujemy jako szpital dla nerwowo chorych. Tu bohater przeżyje zdarzenie wstrząsające, które uzmysłowi mu, że jego marzenia o sztuce wykraczającej poza umowność były obłąkańcze.

Po wyjściu ze szpitala jest zdrów, ale utracił rzecz najcenniejszą: wiarę w to, co było jego jedyną pasją. Zetknie się jednak z cudzym nieszczęściem, głębszym niż jego własne i nieodwracalnym: z czyjąś śmiercią; z sierocińcem tych, którzy pozostali. Zacznie rozumieć, że wokół niego żyją i cierpią, może więcej niż on, inni. Zobaczy swoją przegraną we właściwej skali.

— *Oglądałam pana na scenie Teatru Studio. Gra pan prowadzącą rolę w spektaklu zatytułowanym „Witkacy", opracowanym i reżyserowanym przez Józefa Szajnę. Wydaje mi się, że między problemem, jaki przeżywa pański bohater w filmie, a przedstawieniem, można by odnaleźć pewne związki. Teatr Szajny próbuje osiągnąć cel, o którym marzy pański bohater, ale na zupełnie innej drodze, krańcowo przeciwstawnymi środkami.*

— Podczas zdjęć do filmu miałem w teatrze próby „Witkacego". Odczuwałem to podobnie jak pani; obie sprawy nakładały się na siebie, krzyżowały, wzmacniały wzajemnie swoje działanie. Przerodziło się to zresztą w końcu w prawdziwą udrękę; jestem szczęśliwy, że mam to za sobą.

— *Uważa się pan za aktora teatru czy kina?*

— Zawsze wolałem film. Może dlatego, że dopiero w czasie współpracy z Szajną udało mi się znaleźć w teatrze klimat rzeczywistego współdziałania z reżyserem, który znam z planu filmowego. Tak pracuje z aktorem — myślę o swoich doświadczeniach — Konwicki, Kutz, Żebrowski, Krauze. Nie narzucają swojej wizji, aktor ma prawo ją współtworzyć. Zresztą przyznam się pani do czegoś, co staram się ukrywać nawet przed sobą. Nie przepadam za teatrem także dlatego, że nie zawsze lubię publiczność. Zdarzają mi się chwile zniecierpliwienia i buntu. Wydaje mi się wówczas, że aktor jest jedynie komediantem i błaznem. W filmie nie mam tego uczucia, gdyż nie istnieje tam intymny kontakt między aktorem a widzem. Gram, ale jednocześnie jestem przedmiotem manipulacji technicznych; moja praca zostaje przekształcona w pewien obiektywny produkt, który nie jest już mną. Zachowuję autonomię.

— *Jest pan zbuntowany przeciwko pewnym stronom swego zawodu, ale zapewne nie mógłby pan od niego odejść?*

— Oczywiście. Chciałbym tylko do końca uwierzyć, że decydując się na to, by zostać aktorem, postąpiłem słusznie. Czasem w to wątpię.

Rozmawiała: BOŻENA JANICKA

„Sanatorium pod klepsydrą"

Jaki będzie ten film? W jaki sposób i w jakim kształcie wyobraźnia reżysera powoła do ekranowego życia świat z pogranicza realizmu, poetyckiej fikcji, sennego koszmaru — znany z niezwykłych książek Bruno Schulza? Pytania te zadają sobie wszyscy zainteresowani niecodziennym wydarzeniem: miłośnicy talentu autora „Sklepów cynamonowych" i zwolennicy kina Wojciecha Hasa. Reżyser pracuje od kilku tygodni nad zdjęciami „Sanatorium pod klepsydrą". Informowaliśmy o tym w obszernym reportażu, do filmu Hasa wrócimy jeszcze nieraz. Oto najnowsza seria zdjęć z prac w wytwórni łódzkiej.

W głównej roli Józefa występuje Jan Nowicki, ojcem jest Tadeusz Kondrat. Na zdjęciach: Irena Orska i Jan Nowicki.

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

PESARO 72

Festiwal, który od ośmiu lat odbywa się we włoskim kurorcie Pesaro, jest niepodobny do innych imprez filmowych. Nie ma tu gwiazd i dystrybutorów. Są twórcy , krytycy, filmy stanowiące o obliczu tego co nazywamy „nowym kinem".

Nigeryjczyk w USA
„Buszman"

„NOWE KINO" I PRZEMOC

Określenie „nowe kino" było zawsze nieco mgławicowe. Jeżeli można mówić o tym, co łączy dziś utwory „nowego kina", to głównie burzenie dotychczasowej konwencji widowiska filmowego, ideowy bunt przeciwko wszelkim formom „establishmentu", ferment, ukazywanie najdrastyczniejszych form przemocy, a także agitacja polityczna — nie bez akcentów rozwichrzenia i anarchizmu.

Przed czterema laty, kiedy kontestatorzy zerwali kolejno festiwale w Cannes, Wenecji i Bergamo, również i los Pesaro, gdzie doszło do starć z policją, wydawał się niepewny. Festiwal potrafił się jednak obronić. Jego organizatorzy (dyrektorem przeglądu w Pesaro jest od lat znany krytyk i energiczny działacz kulturalny, socjalista Lino Micciché) realizują bardzo konsekwentnie wskazania międzynarodowej narady krytyki w Lugano z roku 1969. Domagano się wówczas przekształcenia festiwali z wielkich targowisk — w imprezy upowszechniające (poprzez kina studyjne, kluby filmowe, stowarzyszenia kulturalne) te utwory, które nie mają szans dotarcia do publiczności w komercyjnej sieci rozpowszechniania. Pesaro nie zabiega więc o najnowsze filmy głośnych reżyserów, bo te ogląda się lub można będzie zobaczyć wszędzie. Stara się natomiast zgromadzić filmy nieznane szerokiej publiczności — często nawet nieudolne, ale pulsujące politycznymi i społecznymi pasjami.

„«Nowi» autorzy, «nowe» kinematografie... Oto czego brakuje na wielkich festiwalach — czytaliśmy we wstępie do katalogu tegorocznego przeglądu. — *Jeżeli nawet pojawi się tam jakiś młody reżyser z Tanzanii czy Hondurasu, to tylko po to, aby sprytniarze mogli przekonać naiwnych, że trzymają rękę na pulsie. Tymczasem to, co nowe, niemal natychmiast zostaje przytłoczone przez wszystko, co stare i komercjalne, tracąc swą autentyczność".* Hasłem Pesaro jest: mniej pokazów i pobieżnych dziennikarskich sprawozdań, więcej — poważnych dyskusji krytycznych. Organizatorzy gotowi są nawet zrezygnować w przyszłości z nazwy „przegląd" czy „festiwal" — na rzecz „seminarium" czy „sesji krytycznej". Niezależnie od tego, czy pomysł ten zostanie zrealizowany, wyraża się w nim w sposób paradoksalny bezsilność dzisiejszego „nowego kina", powielającego bez końca (ale w coraz mniejszej ilości filmów) opisy gwałtu i przemocy, powtarzającego lewackie hasła bez próby nakreślenia jakiegokolwiek programu walki z tym, co jest rzeczywistą klęską krajów trzeciego świata. Festiwal musi więc z konieczności sięgać po pozycje sprzed kilku czy kilkunastu nawet lat i rezygnować ze znanych na ogół utworów współczesnego kina politycznego (najnowsze filmy Rosiego, Petriego, Karmitza, Godarda). Ten paradoks najlepiej tłumaczy nieobecność na festiwalowych ekranach Pesaro filmów włoskich, chociaż właśnie sytuacji kina włoskiego poświęcona była wielogodzinna sesja krytyczna.

Filmy, które określiły charakter tegorocznego programu, wyprodukowane zostały przez amerykański „Underground" (kino podziemne), japońskich następców Kurosawy i kino Ameryki Łacińskiej

Inspiracja faktu
„Reed: powstanie meksykańskie"

ANTYMILITARYŚCI I GWAŁCICIELE

Przegląd otwierały dwa filmy amerykańskie: „Buszman" i „Zi-

OD NASZEGO SPECJALNEGO WYSŁANNIKA

mowy żołnierz". Pierwszy z nich to debiut trzydziestopięcioletniego Davida Schickele, muzyka z zawodu, a w latach 1961—1963 lektora języka angielskiego na nigeryjskim uniwersytecie w Nsukka. Tam właśnie poznał autor młodego Nigeryjczyka, Paula Eyama Okpokama, który w roku 1968 opuścił rodzinny kraj rozdarty wojną domową i przybył do ziemi obiecanej — San Francisco. Ale wyśniony raj okazał się piekłem czarnych gett. Opowieść o perypetiach Nigeryjczyka nagle urywa się, ekran staje się zupełnie czarny, słychać tylko głosy e-

kipy realizatorskiej. Za chwilę pojawia się nieznana widzom twarz człowieka, który informuje, że film nie mógł być ukończony, ponieważ aktor grający w nim główną rolę został aresztowany i deportowany. To, co było z góry przewidziane w scenariuszu, tworzy znakomity efekt zaskoczenia i świetną pointę tego filmu.

„Zimowy żołnierz", zrealizowany przez trójkę nowojorskich filmowców z grupy Winterfilm (Barbara Jarvis, Michael Weil, Fred Aronow), to film-ankieta. Składają się nań przeprowadzone

MARIA OLEKSIEWICZ

w Detroit wywiady z kombatantami wojny wietnamskiej. Ten wielki akt oskarżenia i ekspiacji ma tym silniejszą wymowę, że wmontowano do niego zdjęcia scen tortur, śmierci, pożarów i bombardowań, wybrane z kilometrów taśm filmowych, zalegających archiwa amerykańskich stacji telewizyjnych.

Na zamknięcie festiwalu przeznaczono barwny film japoński „Letni żołnierze", autora pamiętnej „Kobiety z wydm" — Hiroshi Teshigahary. Najciekawsze są tu samurajskiego. W filmach pełnych okrucieństwa, krwi, scen gwałtu, ciosów sztyletu — przekazują wyjaskrawiony obraz współczesnego świata, ogarniętego przez bezrozumne akty terroru i grę ślepych instynktów. Najbardziej wstrząsający i artystycznie najdojrzalszy z przedstawionych przez nich filmów to — „Idź, idź dwukrotna dziewico". Koji Wakamatsu z przerażającym naturalizmem, na granicy pornografii i obscenów, pokazuje bandę młodocianych gwałcicieli i ich ofiary: dziewczynę wraz z jej nieśmiałym i bezsilnym obrońcą. W tym świecie zbrodni i szaleństw odpowiedzią na terror może być tylko zbrodnia, a później podwójne samobójstwo bezbronnych. Dzieło człowieka o wielkim talencie, zepsute tylko przez publicystyczne zakończenie (dokumentalne zdjęcia wojenne, sceny masakry w Bel Air).

SENTYMENTALIZM I POWAGA LATYNOSÓW

Ton gwałtowności, nieskoordynowanych działań, irracjonalnych obsesji był prawie nieobecny w filmach Latynosów.

Leon Hirszman, współtwórca brazylijskiego „cinema novo", pokazał w Pesaro film „Sao Bernardo", nieznośnie melodramatyczną historię biedaka, który — dzięki uporowi i bezwzględności wobec innych biedaków — stał się latyfundystą. Bogactwo nie przyniosło mu jednak szczęścia, niszcząc jego życie rodzinne. W podobnie melodramatyczne perypetie wplątany został bohater kubańskiego „Listopadowego dnia" Humberto Solasa, autora głośnej przed paroma laty „Lucii". Tonu łzawego fabularnego melodramatu udało się uniknąć chilijskiemu reżyserowi Raulowi Ruiz; jego film „Nikt niczego nie powiedział" to cięta satyra na zapijaczonych pseudointelektualistów, którzy musieliby chyba zawrzeć pakt z diabłem, by wyrwać się z zaczarowanego kręgu knajp, barów i jałowych dyskusji o sztuce i swych twórczych planach.

Pokazane w Pesaro kino Latynosów odzyskiwało swą siłę i dynamizm wówczas, gdy zwracało się albo wprost do dokumentu, albo korzystało z jego inspiracji. „Jestem synem Ameryki i jestem jej winien siebie" kubańskiego reżysera Santiago Alvareza, relacja z niedawnej wizyty Fidela Castro w Chile, byłaby zwyczajnym montażem kolejnych spotkań i przemówień, gdyby Alvarez — dzięki ikonografii, karykaturze politycznej, zdjęciom z gazet i kronik, a także napisom w najlepszym stylu współczesnej grafiki — nie nadał jej formy prawdziwie nowoczesnej agitki antyimperialistycznej.

Film argentyński reprezentowała „Operacja: masakra" Jorge Cedrona, fabularna wprawdzie, ale wzbogacona autentycznymi zdjęciami kronikalnymi opowieść o brutalnej likwidacji (rozstrzeliwanie bez wyroku sądowego na wysypisku śmieci w Buenos Aires) zwolenników Perona, po upadku jego reżimu w roku 1955. Główną rolę reżyser powierzył Julio Troxlerowi, jednemu z niewielu, którym udało się ujść cało z pogromu. Dla Troxlera peronizm jest do dzisiaj równoznaczny z walką klasową, zdobyczami socjalnymi. Brzmi to dla nas zaskakująco, ale warto sobie przypomnieć, co mówili na ten sam temat autorzy pokazanej przed trzema laty w Pesaro „Godziny pieców" — Fernando Solanas i Octavio Gomez. Zarzucali oni Europejczykom nieumiejętność analizy, a często brak informacji o tym, czym był peronizm w latach 1945—55. Przywykło się nie naocznego świadka wydaje się ważniejsze od tezy, którą głosi film Leduca: postawa biernego obserwatora jest niewystarczająca, konieczne jest aktywne włączenie się w nurt wydarzeń.

MARGINESY

Inne kinematografie znalazły się na marginesie festiwalu. Niemal w ostatniej chwili zrezygnowano z naszego filmu „Słońce wschodzi raz na dzień" Henryka Kluby, tłumacząc, że prawdopodobnie nie zostałby zrozumiany przez kontestatorską widownię. Trudno dyskutować z tą decyzją, chociaż wydaje się, że była ona krzywdząca, wobec dopuszczenia do udziału w przeglądzie „Montreal Blucsu" Pascala Gelinasa (błaha komedyjka o życiu bankietowym kanadyjskiej młodzieży), węgierskiej „Presji" Gyuli Maara (opowieść o prawicowych węgierskich ekstremistach z lat trzydziestych, zapożyczająca wszystko od Miklósa Jancsó — prócz jego talentu) czy zachodnioniemieckiego filmu Lutza Eisholza „Czarny Bruno, pewnego dnia myśliwy zadął w swój róg", który wykorzystuje w sposób nie nazbyt oryginalny tło znane z filmów Pabsta i Fritza Langa, a w warstwie

Amerykanin w Japonii
„Letni żołnierze"

Obsesja erotyki
„Rozprawa o japońskich rozwiązłych piosenkach"

jednak nie przygody amerykańskiego dezertera z bazy lotniczej w Iwakuni, lecz formy pomocy udzielanej przez młodych japońskich antymilitarystów tym wszystkim Amerykanom, którzy wolą niepewny los w nieznanym kraju niż walkę w Wietnamie. Japońscy antymilitaryści z „Letnich żołnierzy" — podobie jak demonstranci z filmu Noriaki Tsuchimoto „Minamata: ofiary i ich świat" protestujący przeciwko zatruwaniu wody rtęcią przez potężny koncern chemiczny — potrafili nadać swym pasjom formę konkretnych czynów. Na próżno szukają jej w roku 1960 lewicowcy z „Nocy i mgły nad Japonią" Nagisy Oshimy czy tokijscy studenci w roku 1967, bohaterowie „Rozprawy o japońskich rozwiązłych piosenkach" tegoż Oshimy; zbierają wprawdzie petycje przeciwko wojnie w Wietnamie, ale jednocześnie owładnięci są obsesyjnym planem zgwałcenia uniwersyteckiej koleżanki.

Młodzi Japończycy, jak pokazały filmy Oshimy, Koji Wakamatsu, Noriaki Tsuchimoto i Shohei Imamury, odrzucają formułę kina go obdarzać etykietą faszyzmu, zapominając, że w rzeczywistości krył w sobie wiele nurtów: biurokratyczny, reformistyczny i radykalny. Dzisiaj, kiedy wypędzony dyktator, od lat żyjący na wygnaniu, gotów by był powrócić do Argentyny i objąć urząd prezydenta, przypomnienie tamtej masakry i programu jego radykalnych zwolenników zabrzmiało wyjątkowo aktualnie.

Z inspiracji dokumentu, a ściślej — reportażu, korzysta także meksykański film Paula Leduca „Reed: powstanie meksykańskie". Przypomina nieznany szerzej epizod z dziennikarskiej kariery późniejszego autora książki „Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem". Młody John Reed był w roku 1913 obserwatorem wielkiej fali uchodźców do USA, a później, na zlecenie swego dziennika, udał się w głąb Meksyku, by spotkać się z Carranzą i Pancho Villą, walczącymi peonami. Mimo mielizn i dłużyzn, film przynosi spory ładunek informacji, dochowując wierności książce Reeda, w której opisał on to, co sam w Meksyku widział i przeżył. To sprawozdadźwiękowej — songi w typie brechtowskich.

Tegoroczne przeglądy festiwalowe zostały zdominowane przez Japończyków. Już nie hasło „Kino i polityka", lecz raczej „Kino i przemoc" — określało Pesaro 1972. Odpowiadało to zresztą atmosferze pierwszych stron tutejszych dzienników, które donosiły o protestach w sprawie Valpredy, schwytaniu domniemanych zamachowców na komisarza Calabrese, zamachach bombowych, porwaniach i uwięzieniach.

Kiedy wczesnym rankiem na peronie dworca w Pesaro, już po zakończeniu festiwalu, podszedł do mnie zagubiony kontestator (Francuz zamieszkały w Londynie i stały bywalec tej imprezy, jak twierdzą wtajemniczeni), aby pytać nie o godzinę odjazdu pociągu, lecz o nowe filmy Polańskiego, Skolimowskiego i Zanussiego — zrozumiałam, że także kontestatorzy, gotowi w każdej chwili wstawać, krzyczeć, gwizdać, bić brawo, mogą być prawdziwymi miłośnikami sztuki filmowej.

zapiski krytyczne

● TEMATYKA ŻYDOWSKA W FILMIE ● HERZOG IMPONUJĄCY I GODNY WSPÓŁCZUCIA ●

PONIEDZIAŁEK

Tematyka żydowska. Przywiódł mi ją niedawno na pamięć głośny film Schlesingera „Niedziela, przeklęta niedziela". Jest tam nabożeństwo w synagodze, później jakieś żydowskie przyjęcie według dawnego obyczaju. Ciekawie było obserwować mieszanie się tradycji kultowej, owej tradycji bardzo już dziś egzotycznej, z współczesnymi zachowaniami ludzi, ich ubiorem, obyczajem, mentalnością. Ktoś z krytyków zarzucił Schlesingerowi, że jego bohater nie powinien być Żydem religijnym i praktykującym, gdyż jest homoseksualistą, a religia żydowska ostro piętnuje wszelkie zboczenia płciowe. Kiedy właśnie ta niby niekonsekwencja robi film prawdziwym; religia, tradycja jest rzeczą coraz bardziej zewnętrzną.

Tematyka żydowska w filmie, choćby polskim, ograniczała się przeważnie do martyrologii okupacyjnej („Ostatni etap", „Ulica Graniczna", „Naganiacz", jedna z nowel „Świadectwa urodzenia"). A mnie zawsze interesuje właśnie codzienny byt tego narodu. Dlatego tak chętnie czytam Babla, a w polskiej literaturze współczesnej „Austerię" Stryjkowskiego. W jednym z filmów przeglądu kina amerykańskiego, który odbył się zimą, znalazłem coś z tego. W drugiej noweli „Trylogii" Perry'ego. Nowelę tę wypełnia spotkanie na żydowskim cmentarzu pewnej starej panny i wdowca, dziś, we współczesnym mieście amerykańskim. I nic niby nie ma tu z tamtej egzotyki czy ducha narodowego, a jednak owe spotkanie, ów dialog, są bardzo żydowskie: ceremonialne, cokolwiek przebiegłe i mądre.

PIĄTEK

„Herzog" Saula Bellowa, jednego z najznakomitszych powieściopisarzy amerykańskich. Także tematyka żydowska. To właśnie to, co było w filmie Schlesingera czy Penna: żydowskość uwspółcześniona, ale o wiele lepiej i pełniej zrobiona. „Herzog" w ogóle należy do najlepszych powieści, jakie ostatnio czytałem, i dobrze, że został przetłumaczony (tłum. Krystyna Tarnowska).

Myślałem też, czy można byłoby z niego zrobić film. A może już zrobiono? Ta powieść jest niby bardzo realistyczna, niby nawet bardzo „audiowizualna", zarazem jej najistotniejsze partie, stanowiące o duszy utworu, zostały sporządzone z materiału wybitnie literackiego i w tym sensie wydają się nieprzetłumaczalne na film. Bohater bowiem, tytułowy Moses Herzog, wszystkie swoje myśli zapisuje: na kolanie, na kartkach papieru, w formie listów do polityków, naukowców, przyjaciół i krewnych (w głowie także), których to listów zresztą nie wysyła.

„Jeżeli zwariowałem, nie mam nic przeciwko temu, pomyślał Moses Herzog". Tak się powieść zaczyna. Bohater jest profesorem uniwersytetu. To znaczy był, od pewnego czasu rzucił pracę naukową. Ten intelektualista miał bardzo szerokie zainteresowania. Zajmował się literaturą, historią i historią myśli ludzkiej, filozofią. Miał umysł zanadto bystry i chłonny, stąd nie potrafił doprowadzić do końca swoich badań, utknął gdzieś i rozproszył się. Ogarnął zbyt wiele.

Bellow w sposób niesłychany, a przecież po mistrzowsku przejrzysty, opowiada minione dzieje Herzoga. Jego rodzina pochodziła z Rosji, z zamożnych, kulturalnych sfer; wyemigrowawszy do Kanady, a później do Stanów, żyli jednak w nędzy. Przemierzyli więc szmat drogi z góry na dół, i szmat drogi w sensie geograficznym. To wszystko odbiło się na mentalności Herzoga. Poza tym w nim są całe pokłady z przeszłości narodu, lęku i siły, inteligencji i niezręczności, umiejętności i nieumiejętności przystosowania się.

Listy Herzoga. Chwilami ma się wrażenie, że on czuje i cierpi za miliony. Interesuje się wszystkim, wszystko przeżywa: politykę, ekonomikę, zagadnienia wymiaru sprawiedliwości, literaturę, filozofię, wypadki uliczne. Całą współczesną cywilizację. Tak oczywiście nie można żyć.

Imponujący jest Herzog i zarazem godny współczucia. Jego niepokój jest twórczy i zarazem niszczący człowieka. Poza tym jest to boleśnie żywy człowiek. Niemłody, ale krzepki. Niechlujny. W ciągu kilku pokazanych w powieści dni jego życia przebiega pół Ameryki: ucieka z Nowego Jorku, żeby zaraz powrócić, leci do Chicago, gdzie mieszka jego druga żona z kochankiem, zaszywa się na dalekim odludziu.

Życie osobiste Herzoga jest bardzo poplątane. Miał dwie żony ,przy czym drugą, Madeleine, która go zdradziła i odeszła, kocha wciąż głęboko. Najbardziej przejmująco w tym sensie wypadła partia książki, w której ten były profesor ma wypadek samochodowy i policja znajduje przy nim rewolwer, z którego miał zabić żonę i jej kochanka. I kiedy ten człowiek ośmiesza się przed małą córeczką, kiedy jest ranny w wypadku i mdlejący. A później ucieka do swego wiejskiego domu, ten Żyd tęskniący za ziemią, i wegetuje w starej ruderze, wśród sów i olbrzymich koników polnych. Stamtąd pisał swoje ostatnie szalone, listy: „Szanowny Panie Nietzsche... Według pana głęboki ból uszlachetnia, ból, który płonie powoli, jak świeże drzewo, i w tym zgadzam się z Panem do pewnego stopnia. Ale dla tego poziomu wyższego wykształcenia konieczne jest przetrwanie. Musi Pan przeżyć ból". Albo: „Szanowni Panowie! Wielkość i liczba szczurów w Panama City, kiedy przejeżdżałem tamtędy, doprawdy mnie zadziwiła". „Drogi Marku... — pisał do syna. — Czy pamiętasz nasze rozmowy o wyprawie Scotta na Antarktydę, o tym, jak biedny Scott został pobity przez Amundsena w wyścigu do bieguna?... Jest w tej historii coś, co mnie zawsze zadziwia". Albo: „»Życie, które mi dałaś, było ciekawe« chciał powiedzieć swojej matce, »i może śmierć, która musi być moim dziedzictwem, okaże się jeszcze ciekawsza«".

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„KAJDANKI" (Jugosławia). Wokół filmu rozgorzała w Jugosławii dyskusja; ale niezależnie od niej — jest to dzieło niemal doskonałe.

„LAMPY NAFTOWE" (Czechosłowacja). Z melodramatycznej opowieści — przejmujący dramat o rezygnacji i walce.

„OCALENIE" (Polska). Przypomina o sprawie podstawowej, przywołuje pytania elementarne, ukazuje to w sposób artystycznie dojrzały, wstrząsające konkretny, pełen umiaru.

„OBCYM WSTĘP WZBRONIONY" (Polska). Dwie dokumentalne relacje: znakomita epopeja wykolejeńca i wątpliwej wartości kronika półświatka.

Nasi recenzenci pisali...

„LOVE STORY" (USA). Jeśli można ten film uznać za fenomen, natura tego fenomenu jest raczej magiczna niż socjologiczna. „Love Story" przywołuje na krótko dawno minioną magię kina.

„ADALEN 31" (Szwecja). Rekonstrukcja historycznych wydarzeń, kronika strajku szwedzkich portowców. Film daleki od tradycji „Germinala", pokrytego węglowym pyłem i cuchnącego przepoconą odzieżą.

„WATERLOO" (ZSRR—Włochy). Prezentuje raczej obu walczących stron, dochowuje wierności historii, oskarża wojnę.

„WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH" (USA). Budujące twierdzenie, że Murzyn to także człowiek, ale film pełen mdłej filantropii, i poczciwego poklepywania po czarnym ramieniu.

●

Panie Redaktorze!

W ostatnich numerach FILMU pojawiły się listy panów Rymko (nr 31) i Bątkiewicza (nr 33), mówiące o przykrym zjawisku, z jakim miłośnicy kina zetknęli się w ciągu ostatnich lat — zniknięciu z ekranów westernów.

Pojawiły się wspaniałe obrazy, których akcja rozgrywa się na Dzikim Zachodzie i opowiada o problemach ludzi, którzy tam żyją, np. „Był tu Willie Boy" czy „Ballada o Cable'u Hogue'u". Filmom tym zrobiono w Polsce wielką szkodę — reklamowano je jako westerny. A przecież każdemu widzowi nazwa ta nasuwa na myśl takie tytuły, jak „Siedmiu wspaniałych" czy „Rio Bravo". Western w naszym rozumieniu — to głównie film akcji, przygody. Tymczasem w kinematografii amerykańskiej pojawiło się wiele filmów zbliżonych tematycznie do tego gatunku, ale wysuwających na pierwszy plan problemy społeczne czy nawet historyczne. Nie zrezygnowano jednakże z modelu westernu klasycznego, np. „Rio Lobo".

Nie chcemy, by widzów polskich pozbawiano oglądania takich filmów, jak „Błękitny żołnierz" czy „Mały wielki człowiek". Sprowadzenie ich jest jak najbardziej wskazane, reprezentują bowiem sztukę. Ale rozpowszechnianie ich w Polsce pod etykietką westernu przynosi im tylko szkodę. Warto posłuchać komentarzy ludzi wychodzących z filmu „Ballada o Cable'u Hogue'u", filmu, który razowy kinoman ogląda z zapartym tchem. Ci, co oczekiwali typowego, klasycznego westernu — zawiedli się srodze, n'ełusznie krytykując wspaniały przecież film.

Dobrze byłoby więc, gdyby uwzględniona zapotrzebowanie i sprowadzano takie filmy, o których nasz widz powie z pełnym przekonaniem: „To świetny western!"

Oczywiście, nowe pozycje są kosztowne. Rozsądna zatem jest propozycja p. Bątkiewicza. Panowie! Sięgnijcie do repertuaru lat 5ŏ-tych i 6ŏ-tych. Nie obejrzeliśmy przecież takich sław, jak „Strzelanina w O.K. Corral" czy „Szlak Allelują". Pierwszy z nich pochodzi z 1957 roku, a drugi z 1965, a dotyczą jednej z najwspanialszych legend Dzikiego Zachodu — historii szeryfa Wyatt Earpa. Na pewno byłyby u nas przebojami ekranu.

M. ADAMSKI
Warszawa

★

Zarząd Główny Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami prosi o poinformowanie naszych Czytelników, iż w październiku i listopadzie przeprowadzą zbiórkę (w formie dobrowolnych opłat) na cele Towarzystwa. Konto: I O/M PKO Warszawa nr 1-9-121941.

krótki metraż

O MALARSTWIE KRAWCZYKA

Dobrze się stało, że Kazimierz Mucha zrealizował film o zmarłym w roku 1969 łódzkim malarzu Jerzym Krawczyku. Wzbogaciła się dzięki temu nasza wiedza o polskiej plastyce współczesnej, a zwłaszcza — o skąpo reprezentowanym w naszej sztuce surrealizmie. „Odkryty" został artysta ciekawy, a przecież — co dziwne — prawie nieznany szerokiemu gronu bywalców galerii. Komentarz do filmu, a także scenariusz — napisała Urszula Czartoryska: kilkanaście zdań daje widzom klarowną interpretację malarstwa Krawczyka, ukazuje jego związki ze sztuką europejską, i to nie tylko tą najnowszą, współczesną łódzkiemu twórcy, lecz również dawną. Jerzy Krawczyk bowiem — powiada autorka komentarza — *„polemizował na swój sposób z Vermeerem i Velasquezem"*.

Twórcy filmu sięgnęli do poezji Tadeusza Różewicza, obu artystów — poetę i malarza — łączy ze sobą wiele: identyczna wizja świata ulegającego siłom destrukcyjnym. W służącym za tło do obrazów wierszu, Różewicz mówi: *„moja poezja niczego nie tłumaczy (...) ma wiele zadań, którym nigdy nie podoła"*. Podobna nutka brzmi w obrazach Krawczyka, który także nie zamierza niczego tłumaczyć, zdaje sobie sprawę z własnego ograniczenia. Stąd zapewne owe pojawiające się tak często ramy malowane, stanowiące integralne części obrazów. Mimo to, ów fragment wiersza stanowić może antymotto dla filmu. Poezja Różewicza wyjaśnia malarstwo Krawczyka, jakby tłumaczyła formy plastyczne na słowa.

Z tym wszystkim film Muchy nie jest dziełem doskonałym, błąkają się w nim zbędne momenty mesjanistyczne, nakazujące nazywać poetę wieszczem, traktowanie artysty jak proroka i stawianie go na postumencie w aureoli nieomylności. W filmie Muchy, na szczęście, znajduje się to w postaci szczątkowej, ale i to już denerwuje w odbiorze.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Jerzy Krawczyk" (WFO) reż. Kazimierz Mucha.

★

Film ten jest wyświetlany jako dodatek do „Bolesława Śmiałego", z repertuaru października.

BYŁ SOBIE ŁAJDAK

(There Was a Crooked Man)

Scenariusz: David Newmann i Robert Benton
Reżyseria: Joseph L. Mankiewicz
Zdjęcia: Harry Stradling jr.
Muzyka: Charles Strouse
Wykonawcy: Paris Pitman — **Kirk Douglas**, szeryf Woodwan Lopeman — **Henry Fonda**, Dudley — **Hume Cronyn**, Floyd Moon — **Warren Oates**, „Missouri Kid" — **Burgess Meredith**, Cyrus McNutt — **John Randolph**, Lomax — **Arthur O'Connel**, dyrektor więzienia Le Goff — **Martin Gabel**, Coy Cavendish — **Michael Blodgett**, Madame — **Claudia McNeil**, Tobaccy — **Alan Hale**, Whiskey — **Victor French**, pani Bullard — **Lee Grant**, Ah-Ping — **C. K. Yang**, Edwina — **Pamela Hensley**, Jessie — **Barbara Rhoades**, gubernator — **J. Edward McKinley**.
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski**
Produkcja: Warner Bros — Seven Arts (USA) — 1970.

*

Joseph L. Mankiewicz wykorzystał schemat klasycznego westernu dla stworzenia opowieści o dwuznacznym sensie moralnym. Pozytywny bohater (szeryf) przyjmuje w zakończeniu filozofię swego przeciwnika (bezwzględnego, wyrachowanego łotra). Dawno nie widzieli na naszych ekranach dwaj znakomici aktorzy: Henry Fonda i Kirk Douglas.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

Scenariusz (według powieści **Jacquesa Roberta**): **Marc Behm, Jacques Robert, Nicolas Gessner** i **Lorenzo Ventavoli**
Reżyseria: Nicolas Gessner
Zdjęcia: Pierre Lhomme
Muzyka: Georges Garvarentz
Wykonawcy: dr Laurence Jeffries — **Anthony Perkins**, nieznajomy — **Charles Bronson**, Frances Jeffries — **Jill Ireland**, Paul Damien, jej kochanek — **Henri Garcin**, Andrew — **Adriano Magestretti**, Lucy — **Aghate Natanson**, lekarz — **André Penvern**, dziewczyna na plaży — **Viviane Everly**.
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz**.
Produkcja: Lira Film S.N.C., Comacico (Francja — Włochy) — 1971.

*

Znakomity neurochirurg postanawia popełnić „zbrodnię doskonałą". Morduje kochanka swej żony rękami swego ciężko chorego psychicznie pacjenta. Ten francuski film kryminalny wykorzystuje nie tylko amerykańskie wzorce gatunku, ale także i amerykańskich aktorów.

Dodatek: „Dzień na Manhattanie". Realizacja: **Krzysztof Szmagier.** Współpraca: **Tomira Matyjaszkiewicz, Jan Kalisz, Hanna Ciecierska Marek Szopiński** i **H. Kalicińska.** Zdjęcia: **Antoni Staśkiewicz.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Reportaż z Nowego Jorku.

KTOŚ ZA DRZWIAMI

(Quelqu'un derrière la porte)

DOM WAMPIRÓW

(The House That Dripped Blood)

Scenariusz: Robert Bloch
Reżyseria: Peter Duffell
Zdjęcia: Ray Parslow
Muzyka: Michael Dress
Wykonawcy: **Epizod ramowy: Stoker — —John Bryans**, inspektor Holloway — — **John Bennett**, sierżant — **John Malcolm. Nowela „Metoda morderstwa":** Charles Hillyer — **Denholm Elliott**, Alice — **Joanna Dunham**, Dominik — **Tom Adams**, psychiatra — **Robert Lang. Nowela „Woskowe figury":** Philip Grayson — **Peter Cushing**, Rogert — **Joss Ackland**, właściciel muzeum — **Wolfe Morris. Nowela „Śliczne dla stodkiego dziecka".** John Reid — **Christopher Lee**, Ann — **Nyree Dawn Porter**, Jane — **Chloë Franks. Nowela „Peleryna":** Paul — **Jon Pertwee**, Carla — **Ingrid Pitt**, Von Hertmann — **Geoffrey Bayldon.**
Produkcja: Amicus (Wielka Brytania) — 1970.

Dodatek: „Śliczawka". Realizacja: **Henryk Ryszka.** Zdjęcia: **Janusz Tylman.** Muzyka: **Zofia Stanczewa.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej — 1971. Barwny film wycinankowy.

Nowelowy barwny film grozy. Jego scenarzystą jest Robert Bloch, autor słynnej „Psychozy", przeniesionej na ekran przez Alfreda Hitchcocka. Przegląd charakterystycznych motywów i wątków, powtarzających się w literaturze i filmie tego gatunku. Widz polski będzie także miał okazję poznać słynnych gwiazdorów horroru: Christophera Lee i Petera Cushinga.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	L. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Ocalenie	5	5			5		5	5	5
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Jaskółki	4	4	4		4	4	4	4	4
Łatwa droga	3		4			4	4		5
Waterloo	4	3				4	3	3	4
Love Story	4	4				3	3	3	4
Obcym wstęp wzbroniony	4	3					4		3
Ziemia faraonów	5	2					2	4	
Lampy naftowe	2	4					3	3	4
Czym mogę służyć?	3								3
Młynarczyk i kotka	3								
Winowajca potrzebny od zaraz	3								

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Amicus (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-30-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100031. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 30.IX.1972 r. Zam. 3160 A-17

INDEKS 33964

„POTOP"

ZNÓW W KRAJU

Po dłuższym pobycie w Związku Radzieckim ekipa reż. Jerzego Hoffmana przyjechała do kraju, by realizować zdjęcia w okolicach Sulejowa na Ziemi Piotrkowskiej. W październiku przenoszą się do Krakowa. Przypominamy, że „Potop" — według drugiej części Sienkiewiczowskiej „Trylogii" — przygotowali dla ekranu scenarzyści: Wojciech Żukrowski, Adam Kersten i Jerzy Hoffman. Autorem zdjęć jest Jerzy Wójcik, w głównej roli Kmicica — Daniel Olbrychski.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK